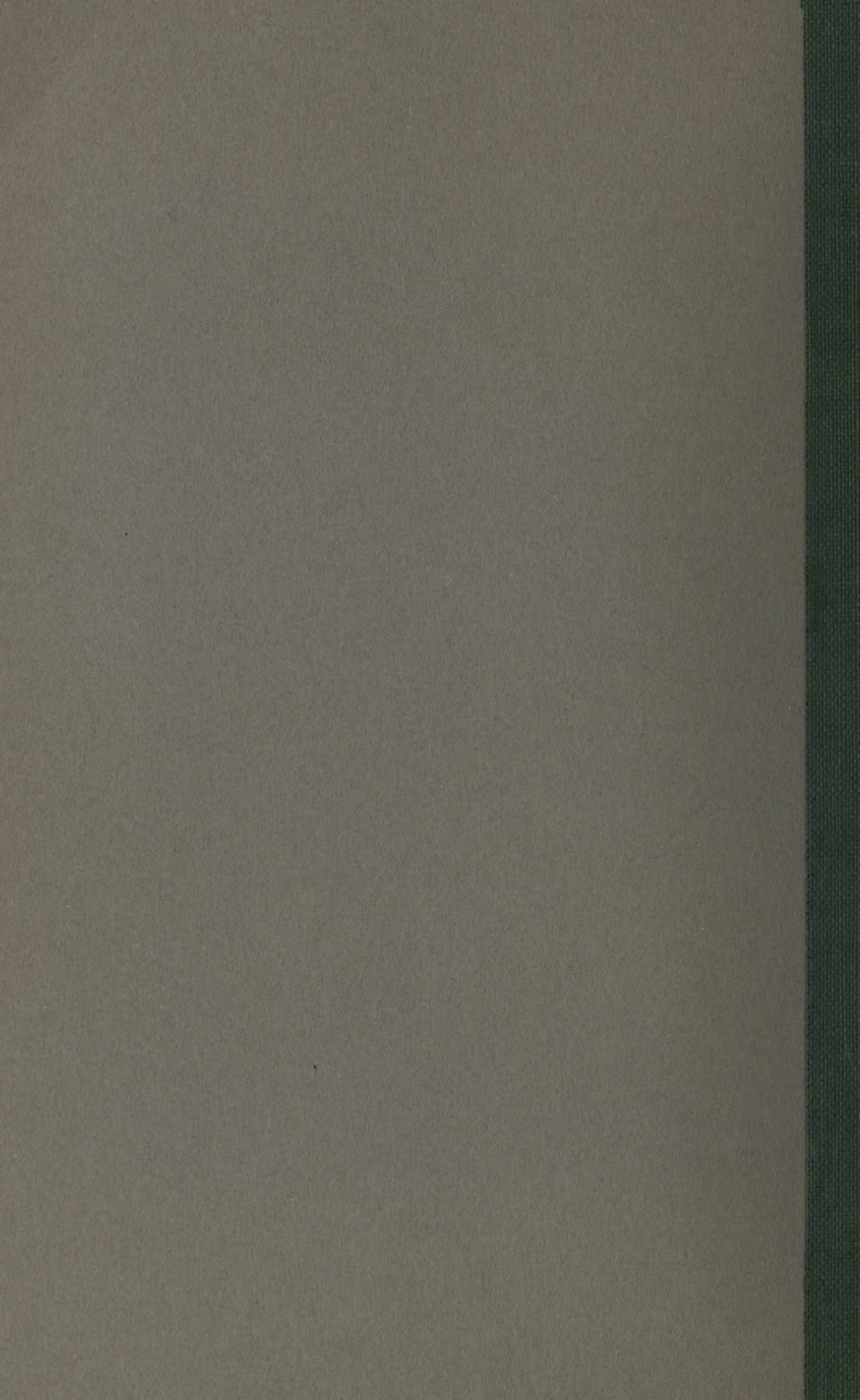
Ariosto, Lodovico. Orlando furioso

Roth, Thomas

Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso auf das französische Theater.





Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso auf das französische Theater.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Philosophischen Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

am 29. April 1904 vorgelegt

von

Thomas Roth
aus Oberroth.

Naumburg a. S.
Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei).
1905.

Die vollständige Arbeit wird als 34. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

Einleitung.

1. Der Einfluß Italiens auf die französische Literatur im allgemeinen.

Der Einfluß der italienischen Literatur auf die französische ist der tiefgehendste und erfolgreichste gewesen, den je eine fremde Literatur auf das französische Schrifttum auszuüben vermocht hat. Trotzdem fehlt es immer noch an einer das gesamte Gebiet der Literatur umfassenden Darstellung dieses Einflusses. Seitdem mit der Renaissance das Studium des klassischen Altertums seinen Einzug in Frankreich gehalten hatte, ward man nicht müde, die Alten als die unerreichten Vorbilder zu preisen und ihre Nachahmung als die sicherste Gewähr für die Unsterblichkeit eines Werkes hinzustellen; in Wirklichkeit aber plünderte man die Schätze der spanischen und ganz besonders der italienischen Literatur, meist ohne Quellenangabe, oft auch mit der lügenhaften Angabe antiker Vorbilder.[1]) Es ist daher begreiflich, wenn die Literarhistoriker des 16. bis 18. Jahrhunderts, soweit sie überhaupt sich mit Quellenforschung beschäftigen, zunächst den klassischen Einfluß auf die französische Literatur hervorheben, weniger aber den italienischen beleuchten. So zählt Du Verdier (1585) nur die Übersetzungen und freien Übertragungen italienischer Dichter auf, scheint aber nichts von

---

[1]) Texte, *Les orig. de la Ren. (R. des c. et c.) 1894, S. 248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin; s'ils imiteront Térence ou Plaute, leur vrai omdèle est une comédie de Bibbiena.»*

der italianisierenden franz. Lyrik des 16. Jahrh. zu wissen; so erwähnt er von Mellin de St-Gelais nur die *Ginevra* und die *Sophonisbe* als Nachahmungen der Italiener[1]), von Desportes nur die Übertragungen aus dem *Rasenden Roland* und aus Aretino's *Marfisa.*[2]) Goujet behandelt allerdings in einem eigenen Bande die italienischen Übersetzungen, doch führt er von sonstigen Einflüssen der italienischen Literatur wenig an. Du Bellay nennt er den französischen Ovid[3]); Ronsard hat nach ihm nur das Altertum zum Vorbilde genommen[4]); auch bei Ant. Baïf wird mit keinem Worte des italienischen Einflusses gedacht.[5]) Besser unterrichtet sind die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire du théâtre français* (1745 ff.) und Beauchamps in seinen *Recherches* (1735), da die Bühnendichter gewöhnlich die Quelle, aus welcher sie ihre Stoffe schöpften, angegeben haben. Wo das jedoch nicht der Fall ist, sind ihre Quellenangaben mit großer Vorsicht aufzunehmen.[6])

Erst im 19. Jahrhundert beschäftigt sich eine Reihe hervorragender Gelehrter mit der Untersuchung dieses Einflusses. Ant. Scoppa stellt 1803 in seinem *Traité de la poésie italienne, rapporté à la poésie française* eine eingehende Untersuchung über die französische Prosodie an und kommt zu dem Resultate, daß ein großer Teil der franz. Verskunst von der italienischen beeinflußt sei.[7]) Weit wichtiger ist Rathery's *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIIIe s. jusqu'au règne de Louis XIV.* Doch gibt Rathery nur einen allgemeinen Überblick über den italienischen Einfluß in Frankreich; einen großen Raum nimmt zudem die Untersuchung von Frankreichs Einfluß auf Italien ein[8]); so handeln die

---

[1]) *Biblioth. S. 864.*
[2]) *Ibd. S. 947.*
[3]) *Bibl. franç. XII, 119.*
[4]) *Ibd. XII, 192.*
[5]) *Ibd. XIII, 340.*
[6]) *Vgl. über die geringe Zuverlässigkeit ihrer Angaben* Böhm, *Beitr. z. Kenntnis d. Einflusses Seneca's (S. 28—31), woselbst sich noch weitere Literaturnachweise finden.*
[7]) *Traité, S. 245 ff.*
[8]) Oelsner, *Dante in Frankreich, unterzieht das Buch einer*

ersten 50 Seiten nur von dem letzteren. Spricht er z. B. von Tasso, so ist ihm in erster Linie daran gelegen, zu beweisen, daß der italienische Dichter häufig auf altfranzösische Quellen zurückgeht; zum Schlusse erst fügt er hinzu, wie Boileau und Voltaire über den Dichter geurteilt haben.[1]) Über Ronsard und seine Schüler weiß er nur zu sagen, daß sie besonders Petrarca, Bembo und Sannazar nachahmen[2]); in ähnlicher, allgemeiner Weise wird die Pastorale behandelt.

Gründlicher und übersichtlicher behandelt Arnould den Gegenstand in seinen *Essais de théorie et d'histoire littéraire* (1858); er betrachtet die einzelnen Literaturgattungen in chronologischer Reihenfolge und untersucht besonders eingehend den Einfluß des italienischen Stiles auf den französischen.[3]) Was den stofflichen Teil betrifft, so geht er, wie sein Vorgänger, nie auf Einzelheiten ein. So sagt er z. B. über die franz. Dichter des 16. Jahrhunderts[4]): «*Il serait facile de relever dans les œuvres de Ronsard, de du Bellay, de Baïf, de Remi Belleau, de Desportes et en général des poètes de la seconde moitié du 16e siècle un grand nombre de morceaux lyriques, odes, sonnets, chansons, madrigaux, imités ou traduits de l'italien, mais cela nous apprendrait peu de chose.*» (!) Ihm ist es besonders darum zu tun, das *résultat définitif* festzustellen.

Auch Demogeot widmet einen größeren Abschnitt seiner *Histoire des littératures étrangères* (1880) dem italienischen Einflusse.[5]) Er verfolgt ihn als erster, allerdings in ganz kurzen Umrissen, vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, lehnt sich jedoch allzusehr an Rathery an, den er auch in der ausführlichen Behandlung des französischen Einflusses auf die italienische Literatur nachahmt.

---

scharfen Kritik; Demogeot, *Hist. des litt. étr., spricht ihm die Gründlichkeit ab.*

[1]) *Influence, S. 96.*

[2]) *Ibd., S. 110.*

[3]) *Essais, S. 335: «De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française.»*

[4]) *Ibd., S. 416.*

[5]) *Chap. XIII, 135 ff.*

In demselben Jahre (1880) erschien die erste bedeutendere Arbeit über die italienischen Schauspieler in Frankreich, besonders in Paris, von Campardon, welcher sich ausschließlich mit der inneren Geschichte derselben, mit ihren Beziehungen zum französischen Hofe, ihren Einnahmen, ihrer sozialen Stellung und ihrem Privatleben beschäftigt.[1]) Auch Baschet geht in seinen *Comédiens italiens à la cour de France* nicht auf den literarischen Einfluß der italienischen Schauspieler ein.

Von deutschen Forschern kommt besonders Lotheissen's *Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert* (1877) in Betracht; zwar weist er nachdrücklich auf die wichtige Rolle hin, welche Italiens Schrifttum in Frankreich spielt[2]), doch geht er nicht viel über Rathery und Demogeot hinaus; auch ihm ist die Pleiade in erster Linie Nachahmerin der Alten, Malherbe einseitiger Bewunderer der Griechen und Römer, Regnier nur ein Schüler des Horaz.[3]) Ergiebiger dagegen ist Proelss' Abschnitt über dieses Thema in seiner Geschichte des neueren Dramas (1880/83)[4]), besonders der Teil, welcher die französische Oper[5]) behandelt, während ihm dagegen bei der Besprechung der Tragödie und der Komödie nicht wenige Irrtümer unterlaufen.[6])

Erst das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts bringt uns mehrere eingehende Abhandlungen über einzelne Epochen der französischen Literatur, in denen die italienische Einwirkung sich besonders geltend macht.

Nolhac und Solerti liefern einen ausführlichen Bericht von Heinrich's III. Reise nach Italien und von seinem ersten Zusammentreffen mit den *Comici gelosi* in Venedig.[7]) Stiefel

---

[1]) *Les comédiens du roi de la troupe italienne etc. Par. 1880. 8°.*

[2]) *Geschichte I, 25, 27, 264ff.; IV, 9ff.*

[3]) *Ibd. I, 30.*

[4]) Cf. *Bd. II, Halbband 1, 8–314.*

[5]) *Ibd., S. 234–310.*

[6]) *Ibd., S. 22: Die Corrivaux sollen die Übersetzung eines Ariost'schen Lustspieles sein! S. 26: Die Deguisez des J. Godard sind nach ihm von Larivey beeinflußt.*

[7]) Nolhac e Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III etc 1890*; *vgl. auch das Giorn. stor. 1891, XVII, 146ff.*

untersucht die ital. Quellen des *Parasite* von *Tristran l'Hermite* und einige unbekannte Quellen Rotrou'scher Stücke.[1]) Texte beginnt seine Forschungen über Italiens Einfluß auf die französische Renaissance, welcher nach ihm darin bestand, daß er in die Sprache Anmut und Reinheit brachte, in dem Dichter einen stark ausgeprägten Individualismus großzog und die *idée d'art* als obersten Grundsatz für jeden Dichter aufstellte.[2]) Allerdings bleibt uns Texte einen befriedigenden Beweis für diese von ihm aufgestellten Punkte schuldig. Die Zeit Franz' I. wird hinsichtlich des italienischen Einflusses eingehend von Fr. Flamini untersucht, welcher im 4. Kapitel seiner *Studi* eine Reihe neuer Tatsachen zutage fördert und besonders das Wirken italienischer Gelehrter am Hofe und an der Pariser Universität schildert.[3])

Während er in einem weiteren Kapitel gelegentlich der Besprechung von Odet de la Noue's Gedichten den italienischen Einfluß zur Zeit Heinrich's III. nur kurz behandelt[4]), ist den Entlehnungen Desportes' bei den italienischen Dichtern ein breiterer Raum gewidmet[5]), wobei er viel Neues bringt; so findet er in Desportes' Sonettensammlung *Les rencontres des Muses de France et d'Italie* zu der bis dahin auf 43 angegebenen Zahl von entlehnten Sonetten 10 weitere, deren Quellen Sonette von Domenichi, Amomo, Rota und Marini bilden.[6])

Das größte Verdienst um die Forschungen auf diesem Gebiete jedoch hat der unermüdlich fleißige Toldo sich erworben, der eine geradezu erstaunliche Kenntnis der

---

[1]) *Tristan l'Herm. Le Parasite (1891);* derselbe, *Unbek. ital. Quellen J. Rotrou's (1893).*

[2]) *Les origines de la Ren. (1894);* derselbe, *L'influence ital. dans la Ren. fr., in seinen Études (1898).*

[3]) *Studi di storia lett., cap. IV, 197—339; auf S. 206—209 führt er die Namen von 6 bedeutenden Gelehrten an der Pariser Univ. an von ital. Dichtern am Hofe Franz I. werden besonders Amomo und G. Camillo Delminio (S. 297 ff., bzw. 319 ff.) behandelt.*

[4]) *Le rime di Odetto de la Noue e l'Italianismo a tempo d'Enrico III, ibd., S. 370—381.*

[5]) *I plagi di Ph. Desportes, ibd., S. 347 ff., und Appendix, S. 431 ff.*

[6]) *Le rime, ibd., S. 358—360.*

italienischen und französischen Literatur an den Tag legt. Er untersucht die Quellen der französischen Novellen des 16. und 17. Jahrhunderts und findet, daß nahezu die Hälfte derselben lange vorher schon in italienischen Novellensammlungen enthalten waren.[1]) Wenn auch G. Paris bestreitet, daß Toldo's Quellenangaben für alle Novellen richtig seien, so muß er doch zugeben, daß in den meisten ein italienischer Einfluß sich geltend macht.[2]) Noch wichtiger sind seine Untersuchungen über die Komödie der Renaissancezeit, welche er in einer Reihe von Artikeln in der *Revue d'Histoire littéraire de la France* veröffentlicht hat.[3])

Nach dem Vorbilde Gaspary's[4]), den er übrigens nicht erwähnt, zerlegt er die Handlung in den Lustspielen in gewisse Motive und vergleicht diese in den Komödien der beiden Literaturen. Da nun gewisse Motive in der Komödie aller Zeiten unabhängig voneinander wiederkehren und die Grundlage fast jeder Intrigue bilden, müssen viele seiner Quellenforschungen mit Vorsicht aufgenommen werden. Wir werden später Gelegenheit haben, ihm eine Anzahl von Irrtümern nachzuweisen. Trotzdem darf seine Arbeit auf diesem Gebiete als eine grundlegende bezeichnet werden, ebenso wie seine Untersuchung über die italienische Kunst bei Rabelais[5]), über Montesquieu's[6]), Diderot's[7]) und Voltaire's[8]) Beziehungen zur Literatur jenseits der Alpen.

---

[1]) *Contributo (1895), pass.*

[2]) *La nouvelle fr. (Journ. d. Sav. 1895, mai-juin, 289—303; 342—361); der formelle Einfluß wird von G. Paris vollst. zugegeben; hinsichtlich des Stoffes will er keine „literarischen" Einflüsse, sondern in erster Linie Volksüberlieferung gelten lassen (vgl. ibd., S. 294, 298, 350).*

[3]) *La Comédie de la Renaissance (Rev. d'Hist. litt. 1897, XXIII, 366—392; 1898, XXIV, 554—603); bei* Betz, *La litt. comp., S. 60, unrichtig angeführt.*

[4]) *Geschichte, II, 611 ff.*

[5]) *L'arte ital. nell' op. di Rabelais (ANSp. 1899, Bd. 100, 103—148).*

[6]) *Dell' Espion di G. P. Maranno etc. (Giorn. stor. 1897 ff., XXIX, 47—79.)*

[7]) *Se il Diderot abbia imitato Goldoni (Giorn. stor. 1895. XXVI S. 350—376).*

[8]) *Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni (Giorn. stor. 1897, XXXI, 358).*

Vianey beleuchtet zum ersten Male das Verhältnis der Pleiade zu Ariost mit besonderer Berücksichtigung der Lyrik[1]); wenig gelungen ist ihm die Untersuchung über das Theater des 16. Jahrhunderts, welches nach ihm, besonders in den Tragödien Garnier's und Montchrestien's, einige Beschreibungen von Zweikämpfen und Schlachten in der Manier des Ariost aufzuweisen hat.[2]) Die Bradamante Garnier's erwähnt er nicht, ebensowenig die beiden vorhergehenden, dem *Orlando furioso* entlehnten Tragikomödien, von denen wir allerdings nur die Titel besitzen. Bouvy liefert uns in seiner Abhandlung *Voltaire et l'Italie* (1898) ein reichhaltiges Material über diese Seite der Voltaireforschung[3]); doch erschöpft er keineswegs den Gegenstand. Creizenach's dritter Band seiner Geschichte des neueren Dramas (1903) berücksichtigt im richtigen Maße den Einfluß Italiens besonders auf die Komödie, bringt zum Teil neues Quellenmaterial, so z. B. für die *Corriraux* des J. de la Taille, die er ganz richtig auf eine Novelle im Decamerone (V, 1) zurückführt[4]), schließt aber seine Arbeit mit dem Jahre 1570 ab. Mit der Zusammenstellung italienischer Dichter, die ins Französische übersetzt wurden, beschäftigen sich Blanc[5]) und Guidi[6]); doch können beide den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erheben; besonders lückenhaft ist die Kompilation Blanc's; von den 94 Übersetzungen (nebst deren verschiedenen Auflagen) Ariost's kennt Blanc nur 46, Guidi zählt deren 84.

Den ersten Versuch, die bis 1900 vorhandene Literatur über die Wechselbeziehungen des italienischen und französi-

---

[1]) *L'Arioste et la Pléiade (Bull. ital., I, 293—317).*

[2]) *Ibd., S. 313.*

[3]) *B. nennt nicht die ital. Quellen des Zadig, noch die der Écossaise, geht nicht auf die einzelnen Nachahmungen in der Pucelle und in Henri IV. ein; auch über die Quelle Tancrède's läßt er uns im Ungewissen.*

[4]) *Geschichte des neueren Dramas III, 93 f.*

[5]) *Bibliogr. des trad. fr. d'aut. ital., in: Bibliogr. italico-franç., II, 1265—1506.*

[6]) *Annali delle ediz. e delle versioni dell' Orl. fur. e d'altri lavori etc., S. 177 ff.*

schen Schrifttums machte Betz in seinem bibliographischen Werke *La littérature comparée* (1900). Leider sind Betz' Angaben allzu unvollständig [1]), die Einteilung ist mangelhaft, da der Verfasser die Titel, anstatt nach Literaturperioden oder Literaturgattungen, nach der Zeit ordnet, in der die betreffenden Werke erschienen sind. Besonders dürftig ist der italienisch-französische Teil ausgefallen, in dem Betz zwar eine ziemlich große Zahl französischer Arbeiten, dagegen fast gar keine deutschen anführt und von den deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften nur ganz wenige in den Kreis seiner Untersuchung zieht.

Von den bedeutendsten franz. Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts betonen nur die in der jüngsten Zeit erschienenen den Einfluß Italiens. Während Sainte-Beuve [2]), Saint-Marc Girardin [3]) und Nisard [4]) auf die einseitigste Weise die Nachahmung des Altertums als vorherrschend bezeichnen und italienische Einwirkungen nur flüchtig berühren, werden letztere von Lanson, Morf und in Petit de Julleville's großem Literaturwerk, wenigstens in bezug auf das Theater mehr berücksichtigt; allerdings ist es bei der Anlage dieser Werke von vornherein ausgeschlossen, daß sie auf Einzelheiten eingehen.

Außer den angeführten Werken wurde noch eine größere

---

[1]) *S. 53 wird ein Artikel von Labitte: Dante, trad. de M. Fiorentino etc. (R. d. 2 M., 1. nov. 1840) erwähnt, doch suchten wir den Artikel vergeblich an dieser Stelle; daselbst vermissen wir bei Hauvette's Dante dans la poésie fr. de la Ren. die Angabe, daß die betr. Abhandl. nur eine kurze Rede ist. Auf S. 58 ist bei Nunziante's Marino alla corte di Luigi XIII, welcher in der Nuov. Antol. erschien, die Angabe des Bandes ausgefallen. Murray's Artikel The influence etc. (S. 66) erschien in der Academy am 17. Juli, nicht am 4. Sept. Über Betz' unvollständige Angaben cf. Minckwitz, Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1902, S. 58; ebenso Bouvy, Bull. ital. 1901, I, 57.*

[2]) *Tabl. hist. etc.; er erwähnt ital. Einfl. weder bei Du Bellay (S. 70 ff.), noch bei Ronsard (S. 80 ff.).*

[3]) *Tabl. de la litt. fr.; er erwähnt selbst bei Mell. de St-Gelais (S. 66) und bei Desportes (S. 80) keinen Einfl. der ital. Lit.*

[4]) *Hist. de la litt. fr., III, 74: «La tragédie [est] imitée des anciens, la tragi-comédie imitée des Espagnols, la farce imitée de l'italien.»*

Anzahl von Spezialuntersuchungen zu Rate gezogen, welche im Laufe unserer Abhandlung besprochen werden sollen.

2. Der Einfluß Italiens auf die französische Lyrik.

Der Umstand, daß das italienische Rom der Sitz der Christenheit war, brachte es mit sich, daß sich ein reger Verkehr zwischen den gebildeten Kreisen Frankreichs und Italiens bereits frühzeitig entwickelte. Kardinäle, Priester jeden Standes und Ranges, Diplomaten, Heerführer und ganze Scharen von Söldnern waren stets auf dem Wege nach dem Lande jenseits der Alpen, und brachten die großartigen Eindrücke, welche die Trümmer der alten Welt und die Nachkommen derselben, ihre neue Literatur, ihre Liebe zur Kunst auf sie machten, mit nach Hause.[1]) Andererseits sandte Italien eine Reihe seiner besten Söhne nach dem westlichen Nachbarlande, und half so seine höherstehende Kultur dort zu verbreiten.[2]) Thomas von Aquin, Brunetto Latini studieren auf der Pariser Hochschule. Pico della Mirandola[3]), Dante[4]), Petrarca[5]), Boccaccio[6]) verweilen, wissensdurstig oder schutzbedürftig, kürzere oder längere Zeit auf französischem Boden; Crétin, Molinet, Chastellain, Meschinot lesen und studieren bereits die guten Schriftsteller Italiens[7]), und bald dringen

---

[1]) Flamini, *Studi, pass.*

[2]) Proelss, *Gesch. II, 1. Halbb., S. 8;* Lanson, *Hist., S. 152, besonders aber* Arnaud, *Les Italiens prosateurs fr., wo diese Reisen der Italiener nach Frankreich von Brunetto an eingehend behandelt werden.*

[3]) Dorez et Thuasne, *Pico d. l. Mirandola en France* (*cf. Giorn. stor. XXXI, 145*); *ebenso Morf I, 10* (*La Croix, Bibl. I, 439. Seine Werke wurden von A. Baïf 1557 übersetzt*).

[4]) Arnould, *Essais, S. 338;* Rathery, *Infl., S. 20.*

[5]) Lanson, *l. c., S. 153, 164;* Arnould, *l. c., S. 338;* Gaspary, *I, 409;* Couture, *Petr. et J. Colonne; cf. Romania 1882, IX, 338.*

[6]) Arnould, *l. c., S. 338.*

[7]) Rathery, *Infl., S. 55;* Ph. Chasles, *Études, S. 86 f.;* Becker, *Jean Lemaire, S. 298 ff. findet, daß Martin Franc, der Sekretär der Päpste Felix V. und Nikolaus V., eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den beiden*

Übersetzungen der großen italienischen Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio in weitere Kreise ein.[1]) Aber erst als die durch Karl VIII. 1494 begonnenen Feldzüge der französischen Könige Frankreich das Italien der Renaissance erschlossen hatten, ergoß sich in das Land ein Strom neuer Ideen, welche die bereits vorhandene Neigung zur Nachahmung der antiken Literatur stärkten, klärten und auf eine Besserung der unbefriedigten Lebenszustände hindrängten.[2]) Der erste bedeutende Mann, bei dem sich der neue Einfluß zeigt, ist Jean Lemaire de Belges. Seine italienischen Vorbilder sind Dante, Petrarca, Boccaccio, Filelfo und Serafino.[3]) Aus der *Div. Com.*, deren Verfasser er mit J. de Meung auf eine Stufe stellt[4]), nimmt er die Terzine mit ins Französische, und dichtet in diesem Versmaße seinen *Temple d'Honneur et des Vertus.*[5])

In seinem Buche *Concorde des deux langues* (1511), in welchem Lemaire seine Überzeugung von der Überlegenheit der italienischen Sprache zum Ausdruck bringt, fordert er am Schlusse zu gemeinschaftlicher Kulturarbeit der beiden Länder auf.

Jene Überlegenheit bekundete sich auch darin, daß eine Anzahl Franzosen sich der italienischen Sprache in Wort

---

Literaturen gespielt hat; in seinem Champion des Dames schwebt ihm Dante's Div. Com. vor, auf welche besonders die Nachahmer des Rosenromans ihre Blicke richten. Bocc.'s Decamerone und De claris mulieribus finden frühzeitig Nachahmer in Frankr. Chastellain schreibt ihm zu Ehren den «Temple de Bocace». Von Petrarca sind es die rührende Geschichte von Griselidis und die «Trionfi», welche mit Vorliebe nachgebildet werden.

[1]) Blanc, *Bibl. Bd. II, S. 1291—94 (Dante); S. 1326—29 (Petrarca); S. 1278—1281 (Boccaccio); von der Übersetzung Bocc.'s durch Le Maçon werden allein 24 Ausg., bzw. Neuauflagen angeführt.*

[2]) Morf, *Gesch. I, 10.*

[3]) Becker, *l. c., S. 297.*

[4]) Oelsner, *Dante in Frk., S. 18.*

[5]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e s., S. 84;* Lanson, *l. c., S. 227;* Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Lit. im 16. Jahrh., S. 73, erwähnt nichts von einem italienischen Einflusse bei J. Lemaire;* Gidel, *Hist. de la litt. fr., S. 27, nennt den «Temple de Vénus» eine Dichtung im Geiste der Trionfi;* Morf, *l. c., S. 19: „Er ahmt gern Petrarca nach."*

und Schrift bedienten, so G. d'Avost, Gab. de Gutterry, J. Zuallart, Ph. E. de Gondi, P. Bricard.[1]) Umgekehrt sehen wir Italiener, welche das französische Idiom gebrauchen, dabei aber eine Reihe von Italianismen mit einmischen.[2]) Der bedeutendste dieser Italiener ist G. Alione[3]), ein politischer Dichter, welcher die Eroberungen der französischen Könige in Italien feiert. Es ist Flamini's Verdienst, eine Anzahl der berühmtesten italienischen Humanisten, welche in französischer Sprache schrieben, der Vergessenheit entrissen zu haben.[4]) Stärker wird der italienische Einfluß mit der Regierung Franz' I. Nach Rathery dichtete dieser König selbst in der Manier Petrarca's Sonette[5]); Proelss[6]) nennt ihn einen Bewunderer Aretino's; Maulde beschäftigt sich mit der italienischen Erziehung des Fürsten vornehmlich durch Quinziano Stoa und schildert den Einfluß derselben auf sein späteres Leben.[7]) Ob aber Franz I. ein besonderer Beförderer des italienischen Einflusses auf die franz. Literatur war, ist zu bezweifeln. Zwar stand er der Renaissancebewegung und dem Eindringen italienischen Wesens mit großem Wohlwollen gegenüber, doch fehlte ihm auch hier, wie in der Politik, die nötige Energie und Aufopferung.[8])

---

[1]) Siehe darüber Picot, *Des Français qui ont écrit en italien, in: Rev. des bibliothèques, Bd. XI, S. 4–6.*

[2]) Birch-Hirschf., *Geschichte d. frz. Litt., S. 106; „Alione's erste Arbeiten weisen vielfache Italianismen auf.“*

[3]) Darm. u. Hatzf., *Le 16e s., S. 86, führen seine Werke an und erwähnen, wie* Wagner, *Mell. de St-Gelais, S. 120, Alione als den Verfasser des in Terzinen gedichteten «Chapitre de Liberté».*

[4]) *Studi, S. 203 ff. Fl. hebt hervor, daß Rathery kaum die Namen dieser Männer kennt. Fausto Andrelini, G. Allione, Mario Filelfo und Quinz. Stoa werden in den Studi eingehend behandelt.*

[5]) *Infl., S. 70.*

[6]) *Gesch., Bd. 1, Halbb. 2, S. 98 ff.*

[7]) *L'influence de l'éducation ital. sur Fr. Ier, in: Société d'étud. ital. I, 3 ff. Das beste Bild vom Italianismus am Hofe Franz' I. entwirft* Flamini *im 4. Kap., S. 199—337, seiner Studi: Le lettere italiane alla corte di Francesco I., re di Francia.*

[8]) *Ähnlich* Morf, *Geschichte, in: ANSp. Bd. 94, S. 208, und* Proelss, *l. c., Bd. II, Halbb. I, S. 8, welcher aber den Beginn des Einflusses der ital. Lit. später ansetzt.*

Wichtig ist, daß unter seiner Regierung zahlreiche Übersetzungen italienischer Dichter in Frankreich erstehen. 1537 wird der *Cortegiano* Castiglione's übersetzt [1]), nachdem im *Gentilhomme* Pasquier's um 1528 bereits eine Nachahmung dieses so berühmten Werkes erschienen war.[2]) 1543 machte die Übertragung von Ariost's *Orlando furioso* [3]) Frankreich mit den fantastischen Schöpfungen des ferraresischen Dichters bekannt; in demselben Jahre erschien auch Macchiavelli's „*Kriegskunst*" in französischer Sprache. Ein Jahr später übersetzt J. Martin die *Arcadia* Sannazaro's, ein Werk, das nahezu ein Jahrhundert lang den gewaltigsten Einfluß auf die französische Literatur ausüben sollte.[4]) 1549 gab J. Vincent den Franzosen eine Übersetzung des *Orlando innamorato* [5]); 1571 endlich, bereits nach dem Tode Franz' I., erschienen in franz. Sprache Bembo's [6]) *Asolani*, welche von dem bereits erwähnten N. Pasquier in seinem *Monophile* nachgeahmt worden waren.[7])

Petrarca war längst schon übersetzt worden; seine Dichtungen und Bembo's Asolani erweckten die Begeisterung der französischen Dichter für platonische Ideen [8]) und so entstand nach dem Muster der italienischen Akademien, wenn auch etwas freiheitlicher, die Lyoner Dichterschule, deren Hauptvertreter Scève, Dolet, Rabelais, Sainte-Marthe und Fontaine waren.[9])

Den Mittelpunkt dieses Platonismus bildeten Marguerite

---

[1]) Morf, *Gesch., S. 35; derselbe in: ANSp., Bd. 94, S. 210; ein ausführliches, wenn auch nicht vollständiges Verzeichnis der ital. Übersetzungen jener Zeit findet sich bei* Goujet, *VII, 1ff., VIII, 428ff.*

[2]) Toldo, *Contributo, S. 41, Anm. 4.*

[3]) Birch-Hirschfeld, *Geschichte, Anm., S. 29.*

[4]) Du Verdier, *S. 719.*

[5]) Du Verdier, *S. 627.*

[6]) Du Verdier, *S. 719, von J. Martin übersetzt.*

[7]) Toldo, *Contributo, S. 46, Anm. 2.*

[8]) Birch-Hirschf., *Gesch., S. 163f.; ibd., Anm., S. 29: die Trionfi wurden übers. 1514, 1519, 1531; 12 Sonette v. J. Peletier 1547.*

[9]) *Siehe darüber eingehend bei* Bourciez, *Les mœurs pol., S. 101ff.;* Birch-Hirschf., *163ff.;* Lefranc, *Le Platonisme etc., in: Rev. d'Hist. litt. de la France 1896. IIIe année, S. 1—45.*

de Navarre und Heroët, ihr Sekretär und Verfasser der *Parfaite Amye.*[1]) Neben Petrarca und Bembo wurden in diesem Kreise besonders die Italiener Cavalcante, Politiano, Accolti und Pico della Mirandola studiert.[1])

Mit dem Einzug der Dauphine Catherine de Médicis in die französische Hauptstadt faßt die italienische Literatur in Frankreich festen Fuß.[2]) Die florentinische Höflingsgesellschaft bildet einen Herd italienischen Einflusses, in dessen Zentrum lange Luigi Alamanni stand, der in zahllosen Dichtungen und besonders in seinem Gedicht *über den Landbau* (1546) König Franz feiert. Leider fehlt uns bis jetzt eine Würdigung des Einflusses dieses Italieners auf die französische Literatur.[3])

Italienische Künstler und Schriftsteller lebten in Frankreich oder fanden sich dort vorübergehend ein, wie Bernhard Tasso und Il Rosso. Aretino erbat sich von Italien aus die Gunst des französischen Hofes. Die größten italienischen Künstler übten ihre Kunst an den Prachtbauten der damaligen Zeit: Leon. da Vinci, Andrea del Sarto, Primaticcio,

---

[1]) Lefranc, *l. c., S. 9ff. Über Marg.'s Briefwechsel mit der ital. Dichterin V. Colonna, s.* Birch-Hirschf., *S. 112; nach* Rathery (*Infl. S. 73*) *schätzt und rühmt diese Fürstin besonders della Casa, Caro, Tolomei, Alamanni, Bernardo Tasso.*

[2]) *Katharinen's Bedeutung in dieser Beziehung wird bes. eingehend von* Bourciez (*Les mœurs, S. 270ff.*) *geschildert: Sie brachte italienische Almoseniere, Astrologen, Ehrendamen etc. mit an den Hof. Ähnlich bei* Arnould, *Essais, S. 339;* Demogeot, *Hist., S. 143;* Birch-H., *S. 111—112;* Flamini (*Studi, S. 200*) *hebt hervor, daß Kath. sich besonders um Petr. verdient gemacht habe, weil sie eine Sammlung petrark. Sonette, betitelt «Laure d'Avignon» herausgab. Ihr Sekretär Tronchet übersetzte 70, Philieul de Carpentras in ihrem Auftrage 196 Sonette des ital. Dichters.*

[3]) Hauvette's *L. Alamanni (S. 80) berührt diesen Punkt nur ganz oberflächlich; vgl. die Krit. in der ZfSp. 1904. XXVI, Ref., S. 214ff.; Rass. bibl. 1904. XII, 148ff.;* Flamini (*Studi, S. 269—285*) *erwähnt ebenfalls Alam.'s Einfluß auf die frz. Lit.; ferner behandelt er neben Alam. den bis jetzt ganz unbekannt gebliebenen Hofdichter Martelli, welchen er «il più cospicuo letterato italiano» der Zeit nennt. (Cf. S. 311—316, woselbst noch einige weitere Namen sich finden.) — Über Al. s. noch* Buchetmann, *Rotrou's Antigone, S. 29.*

Benv. Cellini, Fra Giocondo und Domenico da Cortona, Paganino und Pachiazotti, Andrea Solario [1]) waren die hervorragendsten. Eine Anzahl von Lehrstühlen an der Pariser Hochschule war von italienischen Gelehrten besetzt. [2])

Die französischen Lyriker fangen an, ihre Liebe in der Manier Petrarca's zu besingen. Selbst Cl. Marot kann sich vom Einfluß Italiens nicht frei halten. Während seines langen Aufenthaltes in diesem Lande lernt er die italienische Sprache und Literatur gründlich kennen; dem Studium der ersteren verdankt er seine glatte Ausdrucksweise, seine kunstvollendete Form. [3]) In seinen Jugenddichtungen merkt man den Schüler Petrarca's; im *Temple de Cupide* vermischt er die Manier des Rosenromans mit der geistreichelnden Kunst des Dichters der Laura [4]); er übersetzt sogar eine Reihe von Sonetten und Visionen [5]) und studiert mit Vorliebe Aretino, dessen Stil er nachahmt. [6])

In grammatischer Hinsicht beruft er sich gerne auf die Italiener, so bezüglich der Kongruenz des Partizips Perfekti und des Gebrauches des Artikels. [7]) Die *Arcadia* Sannazaro's hat er ebenfalls gelesen, wie aus der 1531 auf Louise von Savoyen geschriebenen Totenklage hervorgeht. [8])

Marot's Freunde und Schüler sind fremden Einflüssen sogar noch zugänglicher als ihr Meister. Despériers [9]) zeigt seine Vorliebe für die italienische Sprache in dem häufigen Gebrauche der Diminutivform auf *et* und *ette*. [10]) Noch mehr

---

[1]) Flamini, *Studi., S. 226.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 36.*

[3]) Demogeot, *Hist., S. 138;* Bourciez, *in: Hist. de la langue et litt. fr., hrg. v. P. de Julleville. Bd. III, 111, erwähnt nichts von einem ital. Einflusse.*

[4]) Gidel, *Hist., S. 55.*

[5]) Demogeot, *l. c., S. 138;* Wagner *gibt in seiner Arbeit über Mellin de St-Gelais (S. 120) sechs als die Zahl der übersetzten Sonette an, erwähnt auch ein Epitaph auf Laura.*

[6]) Rathery, *Infl., S. 72.*

[7]) Wagner, *Mellin de St-Gelais, S. 121.*

[8]) Morf, *Gesch., S. 50.*

[9]) Über Despériers cf. *Rev. d'Hist. litt. 1902, IX, 100.*

[10]) Morf, *Gesch., S. 52; ausführlich über sein Leben handelt* Birch-Hirschf., *Gesch., S. 36 ff.*

tritt der Italianismus bei Mellin de St-Gelais zutage. Dieser erscheint als eigentlicher Träger des Kultus, dessen sich die italienischen Dichter, vor allem Petrarca, am französischen Hofe zu erfreuen hatten, und der italienischen Geschmacksrichtung in der Poesie, welche sich mit Du Bellay, Baïf und Ronsard noch in der folgenden Schule fortsetzte.[1])

1538 übersetzt Saint-Gelais den *Cortegiano* in einer uns verloren gegangenen Fassung[2]); 1545 erscheint der erste Band seiner Gedichte, worin der italienische Einfluß vorherrschend ist. Italianismen finden sich im Reim, in den Vokabeln und Wortformen (besonders der substantivierte Infinitiv); ital. poetische Formen werden eingeführt, so z. B. das Madrigal, die Terzine für die beschreibende Dichtung und das Pasquill.[3]) Von den ital. Lyrikern ahmt er besonders Petrarca und Aretino, von den Epikern, wie wir sehen werden, Ariost, von den Dramatikern Trissino nach. Im Epigramm dagegen nimmt er Boccaccio und Poggio als Muster.

Auch Margarete von Navarra's Lyrik steht, wenigstens in der Form, unter Petrarca's Einfluß. Sie schreibt Terzinen nach dem Vorbilde des großen Florentiners, welchen sie gründlich studiert, und ahmt Sannazaro's „*Weiden*“ in der Einkleidung der christlichen Gedanken in antiker Mythologie nach.[4])

---

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, *Geschichte, S. 149ff.;* Wagner, *Mellin de St-Gelais, Leben u. Charakteristik, S. 9—119; der ital. Einfl. auf St.-Gel. (S. 119—149) ist sehr eingehend behandelt.* Lenient (*La Satire au 16e s., S. 149*)*;* Bourciez, *in Julleville's großer Litt.-Gesch. (Bd. III, Kap. 2, S. 131) sagt von St.-Gelais, er schwanke zwischen Ungebundenheit u. petrark. Manier.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 52 drückt sich ungenau aus, wenn er sagt, daß Mellin d. St-Gelais eine Ausgabe des Cort. besorgt habe.*

[3]) Wagner, *l. c., S. 120ff.;* Morf, *Gesch., S. 52: „Er (Mellin) schreibt Terzinen auf der Spur Bembos und Ariosts.“* Sainte-Beuve (*Le 16e s., S. 40*) *und* St-Marc Girardin (*Tableau, S. 66*) *erwähnen keinen italienischen Einfluß.*

[4]) Morf, *Gesch., S. 60; Lefranc (Dern. poés. de Marg.) findet den Einfluß Dantes bes. in zwei der von ihm hrsg. Gedichte Margaretens.* Nach Picot (*Des Français qui ont écrit en italien. Rev. des bibl.* 1900, *XI*, S. 4—6) schrieb Marg. sogar 4 Sonette in italienischer Sprache. Ähnlich Hauvette, in: *Bull. ital. Bd. II, 217.*

Obwohl die Franzosen im Jahre 1559 ihre Eroberungen in Italien verloren, dauerte der literarische Einfluß Italiens unvermindert fort, wohl deshalb, weil die nunmehr ausbrechenden Religions- und Bürgerkriege einen solchen Niedergang über das Land brachten, daß die Dichter ihre Blicke mehr denn je nach Italien wandten und dort ihre Meister suchten. Es ist daher keineswegs auffallend, wie Lotheissen meint, „daß mit dem Steigen der religiösen Leidenschaften in Frankreich das Anwachsen des italienischen Einflusses und damit auch der klassischen Studien zusammenfällt.“ [1]) Nach Morf beginnt gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Periode des Niedergangs der Renaissance-Literatur und damit des ital. Einflusses.[2])

Noch ehe die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ende ist, treten die Dichter der Plejade in Tätigkeit. Bis in die neueste Zeit hinein glaubte man ihren Versicherungen, Nachahmer der Alten zu sein. Ein eingehendes Studium hat das überraschende Resultat ergeben, *daß sie weit mehr unter italienischem, als unter antikem Einflusse stehen,* und daß sie oft absichtlich auf antike Nachahmung hinweisen, wo italienische vorhanden ist. Die *Deffence* Du Bellay's befürwortet von speziell italienischen Dichtungsarten nur das Sonett.[3]) Die antiken Formen, welche Du Bellay empfiehlt, wurden längst schon in Italien gepflegt und konnten ebensogut als Vorbilder dienen, wie die klassischen Originale. Sainte-Beuve [4]) erwähnt weder bei Du Bellay noch bei Ronsard italienischen Einfluß, Saint-Marc Girardin [5]) kennt als italienisches Vorbild der Plejade nur Petrarca, auch Darmesteter und Hatzfeld nennen kein anderes italienisches Muster [6]), selbst

---

[1]) *Gesch. I, 26.*

[2]) *Gesch., S. 88 ff.*

[3]) *Livr. II, chap. IV: «. . . Sonne moy ces beaux Sonnets, non moins docte que plaisante Invention Italienne . . . Pour le Sonnet donques tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens.»*

[4]) *Le 16e siècle, S. 70 u. 80.*

[5]) *Tableau, S. 66.*

[6]) *Le 16e siècle, S. 96 ff. und S. 125.*

G. Pellissier bringt in Julleville's großer Literaturgeschichte keine neuen Resultate.[1]) Dagegen hatte bereits in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Arnould den italienischen Einfluß auf die Plejade stark betont.[2]) Er sagt: „Was Ronsard und die Lyriker seiner Zeit besonders erstrebten, war die Harmonie der Sprache. Diese suchten sie bei den Italienern. Man las nicht nur Petrarca und Sannazaro, man las sie laut; man hörte sie rezitieren, suchte die Harmonie ihrer Verse zu erfassen und in die Muttersprache zu übertragen.“ Leider läßt sich Arnould auf eine nähere Untersuchung nicht ein. Auch Lanson stellt den italienischen und den antiken Einfluß auf gleiche Stufe.[3])

Texte, der tüchtige Renaissanceforscher, geht noch weiter, wenn er von den Dichtern der Plejade sagt: *«Ils parlent bien haut de Pindare ou d'Homère; au fond ils songent à Pétrarque ou au Tasse . . . Partout ce sont les Italiens qui nous fournissent et les genres et les modèles.»* [4])

Falsch ist es, wenn Proelss neben dem antiken und italienischen Einflusse noch den spanischen anführt [5]), da dieser erst mit dem Ende des Jahrhunderts sich fühlbar machte, als das Plejadengestirn längst schon untergegangen war.

Wir wollen nun näher auf die Untersuchung des Einflusses eingehen, welchen die großen Lyriker Italiens auf jene franz. Dichtergruppe auszuüben vermochten.

Ronsard ahmt in seinen Oden nicht bloß Pindar, wie man bisher einseitig annahm, sondern auch Petrarca und besonders Alamanni nach, dessen *hymnes pindariques* er in seinen *Odes pindariques* die Einteilung in Strophen, Gegenstrophen und Epoden entlehnte.[6]) In seinen Sonetten, *«Amours*

---

[1]) *Ronsard et la Pléiade (Petit de Jullev., Hist. III, 137 ff.).*

[2]) *Essais, S. 412.*

[3]) *Hist., S. 164: «Les Italiens sont mis sur le même pied que les anciens.»*

[4]) *Rev. des cours et conf., März 1894, S. 248.*

[5]) *Gesch., Bd. II, Hbd. 2, S. 15.*

[6]) J. Vianey, in: *Rev. d. lang. rom. 1900 sept.—oct.* Vgl. noch die *Rev. de la Renaiss. 1902 (oct.—déc.).*

de Cassandre» betitelt, verbindet er die Erotik der petrarkischen Manier mit dem Schwelgen in mythologischen Vorstellungen [1]); daneben macht sich auch der Einfluß Bembo's und anderer Nachahmer Petrarca's geltend; dagegen befreit er sich in den *«Amours de Marie»*, namentlich im ersten Teile, vom Einfluß Petrarca's [2]), während er in den Eklogen wieder ganz in dessen Spuren wandelt. Zu den Eklogen liefert ihm nicht nur Vergil, sondern auch Sannazaro das Beispiel, oft sogar den Wortlaut. [3]) Ob Ronsard jedoch das Sonett in Frankreich in Mode gebracht hat, ist bezweifelt worden. Pflänzel datiert die ersten französischen Sonette in Petrarca's Manier vom Jahre 1511 [4]), während Ronsard die seinigen erst 1547 veröffentlichte; für Du Bellay beansprucht er die Ehre, das Sonett eingeführt zu haben [5]), der jedoch erst 1549 seine ersten 50 Sonette herausgab. Wagner endlich sucht zu beweisen, daß jene Ehre dem Abbé St-Gelais gebühre, der bereits um 1511 sich eingehend mit der italienischen Poesie beschäftigte, während Marot erst von seiner ersten italienischen Reise 1535 an mit ihr bekannt wurde [6]); doch unterläßt Wagner, ein Datum für das Erscheinen der ersten Sonette St-Gelais' anzugeben. In Vaganey's Sonettenverzeichnis wird Ronsard als der erste franz. Sonettendichter bezeichnet. [7]) Wie dem auch sei, Ronsard war einer der ersten, die in der Sonettenform dichteten und dieselbe auf französischem Boden heimisch machten.

Mehr noch als Ronsard sucht Du Bellay seine Vorbilder jenseits der Alpen. Seine *Olive* ist eine Sonettendichtung nach dem Muster Petrarca's, doch benützte er nicht nur diesen, wie

---

[1]) Suchier und Birch-Hirschf., *Gesch., S. 349.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 158.*

[3]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 58.*

[4]) *J. du Bellay, S. 7.*

[5]) Ibd., S. 14.

[6]) *Mellin de St.-G., S. 124.* — W. erörtert die Streitfrage sehr eingehend.

[7]) *Le Sonnet en It. et en Fr.*, unter dem Jahre 1547 (die Abhandlung ist nicht paginiert).

Demogeot [1]), Lanson [2]) und Pellissier [3]) zu glauben scheinen, sondern er plünderte hauptsächlich die im Jahre 1546 in Venedig erschienene Sonettensammlung 100 italienischer Dichter aus, von denen er, wie leicht erkenntlich ist, 30 teils aufs genaueste nachahmte, teils geradezu übersetzte. 1553 schwört Du Bellay bekanntlich den Petrarkismus ab, jedoch nicht den italienischen Einfluß. Die *Antiquitez de Rome*, welche bis in die neueste Zeit als selbständige Schöpfung des Dichters galten, haben neben lateinischen auch eine Reihe italienischer Vorbilder aufzuweisen, so Guidiccioni, Molza, Dante, Ariost; ja selbst Petrarca's Geist weht in Du Bellay's Klageliedern. [4]) Auch Jodelle's lyrische Dichtungen, seine *Tercets*, sind Nachahmungen von *Capitoli* italienischer Dichter. [5])

Antoine de Baïf [6]) ist mehr Epiker als Lyriker; als letzterer schrieb er die anmutigen *Amours de Meline* (1552), die *Amours de Francine* (1558) und *Les Amours diverses*, Sonette, die sich im Geleise petrarkischer Liebesdichtungen bewegen, welchen jedoch ein gewisser naturalistischer Sinn eigen ist. Seine *Embassade de Venus* ist eine Nachahmung Bembo's und enthält eine Lobpreisung der Liebe. Die beiden Dichtungen *Genevre* und *Fleurdepine*, Nachahmungen Ariost's, werden später noch behandelt werden. Pontus de Thyard ist einer derjenigen Dichter, welche fast gleichzeitig mit Ronsard petrarkische Dichtung pflegten [7]); seine *Erreures amoureuses* erschienen in ihrem ersten Teile sogar vor den *Amours de Cassandre*. Die meisten Versarten entlehnt er Petrarca, Sannazaro [8]), Cariteo, Teobaldeo. Zahlreiche Italianismen und Concetti sind in seinen Dichtungen zu finden.

---

[1]) *Hist., S. 140.*

[2]) *Hist., S. 282.*

[3]) *Rons. et la Pléiade (Julleville, Hist. III, 193).*

[4]) Vianey, *Bulletin ital. 1901, I, 315 ff. u. IV, 39 ff.*

[5]) Darm. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 116, Anm. 2.*

[6]) Nagel, *Das Leben J. A. d. Baïfs (Herr. Arch. Bd. 60, S. 241—266); derselbe, die Werke J. A. d. Baïfs (Herr. Arch. Bd. 61. S. 53—124).*

[7]) Flamini, *Rôle de P. d. Th. dans le pétrarquisme franç. (Rev. de la Renaiss. 1901, 1. fasc.).*

[8]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 40 ff.*

Eine größere Anzahl weniger bedeutender Poeten schließt sich den Führern dieser petrarkischen Liebeslyrik an; zahllose Sonette, Oden, Elegien und Eklogen werden gedruckt, alle den ewig neuen Gegenstand der Liebe, bald platonisch, bald realistisch behandelnd. Eine gewisse ermüdende Einförmigkeit konnte nicht ausbleiben, leidet doch schon Petrarca's *Canzoniere* an diesem Übel. So tragen die Sonette Tahureau's [1]), de la Peruse's, Denisot's, Ol. de Magny's [2]), Passerat's und des Masures' dasselbe Gepräge petrarkischer Nachahmung. Der bedeutendste von den eben angeführten Jüngern der Plejade ist unstreitig Ol. de Magny, welcher neben Petrarca auch Sannazaro sich zum Vorbild wählt, letzteren besonders in seinen 1557 erschienenen *Soupirs*, in denen sich, nach Morf, auch Fabrizio Luna's Einfluß geltend macht.[3]) Zu den Fehlern Magny's rechnet Lintilhac: «*L'excès de facilité, le pétrarquisme et la servilité dans l'imitation de tous les modèles ordinaires des pétrarquisants depuis Anacréon jusqu'à Sannazar.*» [4])

Ein ebenfalls sehr bemerkenswerter Lyriker ist J. Vauquelin de la Fresnaye. Seine *Foresteries*, in denen er seine Liebesgeschichte erzählt, sind eine Nachahmung der *Arcadia* Sannazaro's.[5]) Einzelne Teile sind geradezu wörtlich übersetzt, so ist z. B. *For. I, 1* eine Übersetzung von *Ecl. II, 2* der *Arc.* und *For. I, 6* von *Ecl. I, 9.*[6]) Auch Vauquelin huldigt der petrarkischen Manier, auch er hat seine Laura (Myrtine), welche er in Form und Inhalt, ganz wie sein Vorbild besingt.[7]) Seine beiden Bücher *Idillies* weisen ebenfalls, jedoch nur vereinzelt, italienischen Einfluß auf. Seine Satiren (1605) galten

---

[1]) Lemercier, *Vauq. d. l. Fr., S. 19;* Morf, *Gesch., S. 171.*

[2]) Lintilhac, *Hist. I, S. 201* Torraca, *l. c., S. 44.*

[3]) *Gesch., S. 172.*

[4]) *Hist., S. 201.*

[5]) Lemercier, *Vauq. de la Fr., S. 23 ff.*

[6]) *Ibd., S. 25.*

[7]) *Ibd., S. 143, wo* Lemercier *mit Bez. auf Petr. folgenden Vers Vauquelin's zitiert.*

Et volontiers pour lui je m'en irois à Rome.

In seinem «Art poétique» (I, 547) sagt Vauquelin von Petr.:

Qu'il orna le sonnet de sa première grâce.

lange Zeit als selbständige Schöpfungen. Goujet[1]), Lenient[2]), Arnould[3]), Morillot[4]) erwähnen nichts von einer italienischen Beeinflussung der französischen Satiren in dieser Zeit; allein schon längst ist von Lemercier der Beweis geliefert worden, daß sie zum großen Teil Plagiate sind[5]); von Ariost entlehnt er, wie wir weiter unten sehen werden, über die Hälfte seiner Episteln, während er eine Anzahl von Satiren aus Sansovino's Sammlung *Sette Libri di satire* (1560) übersetzt.

Im Jahre 1573 erschien Ph. Desportes' erste Gedichtsammlung, deren erste Hälfte *Amours de Diane* und *Amours d'Hippolyte* überschrieben ist, und aus Sonetten, Oden, Stances und Terzinen besteht.[6]) Sodann folgen Liebesklagen (*Élégies*), Stücke, welche aus dem *Orl. fur.* übersetzt sind,und *Diverses Amours et autres œuvres meslées.* Später kamen noch die *Dernières Amours* (*Les amours de Cléonice*) hinzu.

Du Verdier zählt sieben italienische Vorbilder für die lyrischen Gedichte Desportes' auf: della Casa, Mozarillo, Guidiccioni, Molza, Copeta, Sannazaro und Berni.[7]) Diese Aufzählung ist jedoch nicht vollständig. In der *Diane* folgt er vor allem dem Sänger der Laura[8]), dann finden sich auch noch Anklänge an Pamphilo Sasso.[9]) Flamini findet, wie bereits S. 5 bemerkt wurde, noch weitere Vorbilder in den italienischen Lyrikern Domenichi, Amamo, Rota und Marini.[10]) In seinen epischen Versuchen stoßen wir auf Ariost's und auf Aretino's Spuren.[11]) Schon im nämlichen

---

[1]) *Théâtre franç. III, 295.*

[2]) *La Comédie, S. 243.*

[3]) *Essais, S. 426.*

[4]) In: *Julleville, Hist. III, 253.*

[5]) *Étude litt. sur les poésies de J. Vauq. de la Fresnaye. 1887, S. 199 ff.* Vgl. ferner Vianey, in der *Rev. des Universités du Midi*, 1895, I, S. *315* (dort zeigt V., daß Vauq. in seinen Satiren ein Plagiator gewesen ist).

[6]) Morf, *Gesch., S. 177.*

[7]) *Bibl., S. 947.*

[8]) Flamini, *Ess., S. 351 (bei Morf, S. 241 falsch zitiert).*

[9]) Vianey, *Un modèle de Desp. (Rev. d'Hist. litt. 1903, S. 277 ff.).*

[10]) *Ess., S. 358—360.*

[11]) Morf, *Gesch., S. 177.*

Jahre, wo Desportes' *Amours d'Hippolyte* erschienen, schrieb ein Anonymus, nach Goujet[1]) ein gewisser R. G. de Saint-Jory, ein Pamphlet, *Les rencontres des Muses de France et d'Italie*, in welchem er für 43 Sonette Desportes' fünfzehn ital. Vorbilder nachweist. Seitdem hat die Forschung gefunden, daß die Zahl der Plagiate viel größer ist, daß indessen Desportes' Nachahmungen den italienischen Originalen meist ebenbürtig und oft überlegen sind, wie Faguet zu beweisen gesucht hat.[2]) Baillet nennt ihn bereits im 17. Jahrh. den *Prince des poëtes erotiques*[3]), Morillot den geschicktesten der Petrarquisten.[4])

Desportes' Schüler Bertaut steht besonders als beschreibender Dichter unter italienischem Einfluß, sonst hält er sich mehr an seinen Meister Desportes und an Ronsard, die er ausdrücklich als seine Vorbilder bezeichnet. Mit Bertaut endet die Herrschaft des Petrarquismus in Frankreich; die folgenden Dichter werden jedoch darum den italienischen Mustern nicht untreu. Tansillo, Berni, Aretino und die burlesken Dichter treten nun an Stelle Petrarca's, des Lyrikers κατ' ἐξοχήν.

Fr. de Malherbe versuchte der franz. Literatur eine neue, vom italienischen Einfluß unabhängige Lyrik zu geben, aber auch er bildete sich an den Italienern heran: sein erstes größeres Gedicht „*die Tränen des hl. Petrus*" (1587) waren eine Nachahmung von Tansillo's gleichnamiger Dichtung.[5])

---

[1]) *Bibl. fr. XIV, 71.*

[2]) *Desportes (Rev. d. cours et conf. Janv. — Mars 1894. S. 385, 417, 461, 481);* dasselbe sagt Morf, *Gesch., S. 178.*

[3]) *Jugemens des Sav. V, 37.*

[4]) In: *Jullev., Hist. III, 251: «Il lui (à Pétrarque) a pris les procédés de composition et de style, auxquels ont eu recours, peu ou beaucoup, tous les poètes du temps, à la seule exception de Du Bartas.»*

[5]) *In seiner Vorr. zu Malh.'s Werken gibt* Lalanne *Tansillo's «Lagrime» in 13 Gesängen als Quelle an, während* Allais *(Malh., S. 115) beweist, daß Malh. die erste Ausgabe der ital. Dichtung in 42 Stanzen (1560) benützte, und seiner Vorlage genau, Vers für Vers folgte. Rob. Estienne hat 1595 ebenf. eine Nachahm. der «Lagrime» herausgegeben,* s. Allais, *l. c. S. 286).*

Der Satiriker M. Régnier folgte den Lateinern, vor allem Horaz, aber auch den neueren Italienern, Berni, B. Aretino und Ariost. Arnould beweist, daß er auch mit Vorliebe die *Capitoli* Mauro's und Caporali's studierte und nachahmte, besonders in Sitten- und Charakterschilderungen.[1]) Flamini meint, daß sogar zwei Drittel seines *Honneur ennemi de la vie* Nachbildungen Mauro's seien, daß er mehrere Züge seines berühmten *Mauvais gîte* Berni entlehnt und noch mehrere andere ital. Dichter als Modelle benützt habe.[2])

Théophile de Viau schrieb außer Komödien eine Anzahl von Oden, Sonetten und Satiren; die in diesen Gedichten für witzige Vergleiche und sinnreiche Gegensätze zutage tretende Vorliebe mag er Desportes und den Italienern, besonders Marini entlehnt haben. Eine Untersuchung seiner lyrischen Dichtungen nach dieser Seite hin fehlt noch.

Als bedeutendste Gefährten Malherbe's sind Maynard und Racan zu nennen. Ersterer gibt selbst in einem Briefe an Conrart zu, daß er die besten italienischen und spanischen Bücher täglich lese[3]); sein *Philandre* ist ganz im italienischen Geschmacke. Racan verstand sehr gut italienisch; er liebte die Italiener und ahmte sie nach.[4]) Voiture und die Gäste des Hôtel Rambouillet huldigen, soweit sie für die lyrische Poesie in Betracht kommen, ebenfalls der Nachahmung Italiens; ist doch die sich dort treffende Gesellschaft nur eine Nachbildung der römischen Gesellschaftskreise, und stammt doch Cath. de Vivonne mütterlicherseits von Italien ab. Was zur Schönheit des Lebens beitragen konnte, die Pflege der Kunst und Poesie, die gefällige Unterhaltung, den leichten Verkehr der beiden Geschlechter, all das nahm man von

---

[1]) *Ess., S. 426.*

[2]) *Studi, S. 369.* Lotheissen, *Gesch. 1, 104, sagt von Régnier: Seine Hauptmuster blieben die Lateiner; doch benutzt er manchmal auch einen ital. Dichter als Vorbild. Von diesen Italienern erwähnt er jedoch nur Mauro.*

[3]) Faguet, *Maynard (Rev. d. cours et conf. Nov. 1894—mars 1895, S. 33 ff.), wo der Brief zitiert wird.*

[4]) Arnould, *Ess., S. 416.*

Italien.[1]) Demogeot nennt die drei Hauptdichter des Hôtels, Voiture, Benserade und Dorat Jünger der Muse Marini's.[2]) Dieser italienische Dichter, welcher am franz. Hofe eine glänzende Stelle[3]) einnahm, wirkte geradezu verderblich durch seinen Einfluß auf die französische Lyrik. Seine Übertreibungen in der Anwendung von Antithesen, Wortspielen und glänzenden Bildern, der sogenannte Marinismus, fanden überall Eingang. Andererseits ist der Zug von Freigeisterei, der sich um diese Zeit in der franz. Lyrik geltend macht, ebenfalls auf einen Italiener, Lucilio Vanini, einen Schüler G. Bruno's, zurückzuführen.[4])

Mit Boileau's Auftreten macht sich die franz. Poesie vom italienischen Einflusse frei[5]); der Hauptgrund dafür ist in dem raschen Verfall der italienischen Poesie zu suchen; außerdem kommt noch hinzu, daß Frankreichs Dichtkunst sich gerade um diese Zeit zu einer hohen Blüte emporschwang. Erst das 18. Jahrhundert kann einige vereinzelte Nachahmungen italienischer Lyrik verzeichnen, so werden Chiabrera's Oden von Lebrun[6]) nachgeahmt; Filicaja, der Sänger der Befreiung Wiens, ist ein Vorbild J. B. Rousseau's.[7]) Größer ist der italienische Einfluß, wie wir sehen werden, auf epischem und dramatischem Gebiete. Hettner's franz. Literaturgeschichte des 18. Jahrh. geht leider auf keine Quellenuntersuchung ein.[8])

Von den großen französischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts kommt allein Lamartine in Betracht. In seiner Jugend

---

[1]) Lotheissen, *Gesch. I, 153—155.*

[2]) *Hist., S. 144. Aus einem Briefe Voiture's erfahren wir, daß er eine Übers. des Orl. fur. an Mme de Saintot sandte, ein Zeichen von der Beliebtheit it. Dichter zu jener Zeit.*

[3]) Siehe darüber Wiese-Pèrcopo, *Gesch. d. it. L., S. 387—389.*

[4]) Schirmacher, *Voiture (Herr. Arch., Bd. 96, S. 109 ff.).*

[5]) Lanson, *Hist., S. 806: «Boileau et les purs classiques nous en* (nämlich von der Nachahmung der Italiener) *affranchissent, à partir de 1660.»*

[6]) Demogeot, *Hist. des litt. étr., S. 146.*

[7]) *Ibd., S. 146.*

[8]) *Weder Lanson noch eine andere frz. Litt.-Gesch. untersucht den italienischen Einfluß im 18. Jahrhundert.*

liest er nach seinem eigenen Geständnisse Tasso's *Gerusalemme liberata* und die anderen großen Epen des *Cinquecento*.

So groß Leopardi's Einfluß auf die Lyrik seines eigenen Landes war, über die Grenzen desselben ging er nicht hinaus; vielmehr ließ er sich selbst, wie A. Oriol [1]) bewiesen hat, von den französischen Dichtern Rousseau, Châteaubriand und besonders Mme de Staël beeinflussen. Die franz. Lyrik des 19. Jahrh. ist ihre eigenen Wege gegangen, ja in mancher Hinsicht war sie derjenigen der übrigen europäischen Nationen weit voraus und ist heute noch in steter, selbständiger Entwicklung begriffen.

3. Italienischer Einfluß auf das Epos. [2])

Als den Schöpfer des neueren klassizistischen, französischen Epos können wir Ronsard betrachten. Er wollte in der *Franciade* ein Epos nach dem Muster der großen antiken Ependichter schaffen, doch hält er sich neben Vergil besonders an den Italiener Ariost, den er oft nahezu übersetzt, wie wir später zeigen werden. Über die längeren epischen Gedichte Baïf's und Desportes', Nachahmungen einzelner Episoden des *Orlando furioso*, werden wir ebenfalls in einem anderen Kapitel handeln. Der Südfranzose Du Bartas wendet die poetischen Prinzipien Ronsard's auf einen religiösen Gegenstand an; Arnould hält es für möglich, daß Du Bartas des großen Florentiners *Divina Commedia* kannte und sie zu seinem Vorbilde machte. [3]) Sicher ist, daß besonders in dem Epos *Judith*

---

[1]) *Leopardi et la littérat. fr., in: Bull. it. 1902, t. II, 303—326.*

[2]) *Dante's Einfluß im 15. Jahrh. war kein großer (vgl.* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 3;* Arnould, *Ess. 392;* Bouvy, *Voltaire etc. S. 37). Im 3. Teil der «Mutacion de Fortune» der Christine de Pisan findet sich eine Anspielung auf Inferno XXVII; einzelne Nachahmungen finden sich im «Livre du Chemin de long estude», im Glossar zum «Livre de Prudence», wo eine Stelle aus dem Inferno XVI, 124—126 angeführt wird (s. darüber* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 5 ff.); ferner* Wiese, *gelegentl. der Kritik von Oelsner's Abh., in Herr.'s Arch. Bd. 102, S. 229 f.*

[3]) *Essais, S. 442.*

Tasso und Ariost für einzelne Stellen benützt wurden [1]); in seiner *Seconde Semaine* (II, 2 u. 3) werden Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso als Hauptvertreter der italienischen Poesie genannt.

„Im 17. Jahrhundert, sagt Arnould, steht das romantische Epos Frankreichs in voller Blüte, wozu besonders der schnelle Erfolg des befreiten Jerusalems und das Glück des marinischen Adone beitrugen. Auf Tasso und Ariost gehen besonders Scudéry, St.-Amant, Desmarets, Chapelain, Le Moine zurück." [2]) Doch scheiterten alle Nachahmungen an dem mangelhaften Stil der Franzosen, sie verstanden nicht das Scherzhafte, Ironische eines Ariost, noch das Erhabene, Ernste eines Tasso nachzuahmen, und so hören sich ihre Epen wie Parodien der großen Italiener an.

Boileau's *Lutrin* hat neben dem *Froschmäusekrieg* auch den *Geraubten Wassereimer* Tassoni's zum Vorbilde.[3])

Hierher möchten wir auch eine Reihe von burlesken franz. Dichtern stellen, welche insgesamt bei den *burlesken* (auch *bernesk* genannten) Dichtern Italiens in die Schule gingen. Italien ist das Vaterland des Burlesken.[4]) Pulci kündigt es an, bei Ariost finden sich eine Menge von bur-

---

[1]) *Siehe weiter unten beim Abschnitte: Einfl. Ariost's auf d. frz. Epos;* Rathery, *Infl., S. 97 ff. erwähnt überhaupt nichts von einem ital. Einfluß auf das frz. Epos.*

[2]) *Essais, S. 445 ff. Gemeint sind Scudéry's Alaric, St. Amant's Alboin, Desmaret's Clovis, Chapelain's Pucelle und Le Moine's St-Louis.* Birch-H. (*Lit.-Gesch., S. 410*) *erwähnt hier nichts von einem ital. Einflusse.*

[3]) Suchier-Birch-H., *Gesch., S. 485:* Gröbedinkel (1882); Knaake (1883); Bobertag, in: E. St. I, 456; II, 204.

[4]) *Über die „Burleske" in Italien finden sich Andeutungen bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 342 ff., über die bürgerl. Dicht. in Frankreich bei* Morillot (*Scarron et la poésie burl.*) *welcher fast nur den span. Einfluß behandelt. Wichtiger, und nur auf den italienischen Einfl. bezugnehmend, dagegen:* Toldo, *Ce que Scarron doit aux. burl. und* Schönherr, *St.-Amant (ZfrSp. I, 113 ff., wo er S. 139 eine Definition des Burl. gibt, jedoch auf den ital. Einfl. nicht näher eingeht). Cfr. noch* Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. 1901, VIII, 569 ff. Ferner* Toldo, *in Gröb.'s Z. (1901). XXV, 71 ff.*

lesken Bemerkungen. Populär jedoch wurde diese Dichtungsart bekanntlich erst durch Berni. Eine ganze Schule entstand um ihn: Folengo, Molza, della Casa, Firenzuoli, Mauro, Caporali etc. Der bedeutendste Vertreter der französischen burlesken Dichtung war Scarron. Seiner Abstammung nach Italiener, kam er frühzeitig nach Rom, kurz nachdem Lalli die erste Travestie der Äneide veröffentlicht hatte, welche ihm wahrscheinlich die Idee zu seinem *Virgile travesty* gab.[1]) Als weitere Quellen dieser französischen Travestie sind die *Gigantea* Amelonghi's und die Werke Bracciolini's nachgewiesen worden, hauptsächlich dessen *Scherno degli dei.*[1])

Auch der bereits erwähnte St-Amant schrieb 1637 in diesem Genre seinen *Passage de Gibraltar* und 1643 seine *Rome ridicule.* Der *Moïse sauvé* desselben Dichters weist Einflüsse klassischer Schriftsteller und italienischer Dichter, besonders von Castelvetro Piccolomini und Tasso auf.[2]) Sarrazin hatte ebenfalls aus Italien eine Vorliebe für das Burleske mitgebracht und schrieb die *Aventure de la Souris.* Die Blütezeit des Burlesken in Frankreich datiert seit Scarron's *Typhon* 1644. Drei Jahre später veröffentlichte Loret seine *Poésies burlesques*; 1649 erschien eine *Passion de Notre-Seigneur* in burlesken Versen. Alles schreibt in dieser Manier. Morillot führt folgende bekannte Autoren von Travestien an: Furetière, Du Fresnoy, Perrault, Brébeuf, Barciet, Claude Petit-Jean, Richer d'Assoucy, Picon et cent autres.[3])

Folgendes sind die Gegenstände, welche die Franzosen, in Nachahmung der Italiener, mit Vorliebe in burlesker Weise behandelten[4]):

1) Die Liebe und die Frauen.
2) Persönliche Angriffe und ärgerliche Abenteuer.
3) Paradoxe.

---

[1]) *S. Krit. v.* Toldo's *Ce que Scarron etc., im Giorn. stor. XXV, S. 325 ff.*

[2]) Schönherr, *St-Amant, in: ZfrSp. X, 174.*

[3]) *Scarron etc., S. 152.*

[4]) Toldo, *Ét. sur la poésie burl.* (*ZrPh. XXV, 71., und* Vianey *in der Rev. d'Hist. litt. VIII S. 569—576*); ferner Arnould, *Essais, S. 401.*

4) Gegen die Ehre.

5) Verteidigung einiger moralischer Gebrechen und des menschlichen Elendes.

6) Verteidigung der Krankheiten.

7) Verteidigung der Tiere.

8) Burleske Beschreibungen: die Brennessel, der Binsenkorb (le cabas), die Mütze, der Tabak etc.

Sogar Ronsard hatte einen Panegyrikus auf das Glas, *Le verre*, nach Bino geschrieben [1]), ein Loblied auf den Salat, *La salade*, nach Molza [2]), endlich *les Vues ou Nouvelles*, nach Mattio Franzesi.[3]) Du Bellay schrieb einen Hymnus auf die Taubheit [4]), Jamyn ein Gedicht gegen die Ehre.[5])

Eine größere Zahl burlesker Dichtungen findet sich in den *Muses gaillardes*, im *Cabinet satirique* und im *Parnasse*.

Die Prologe Bruscambille's, welche vor den Aufführungen im Hotel Bourgogne gewöhnlich gesprochen wurden, sind nichts anderes als burleske Satiren.[6]) Er lobt da die Armut, die Feigheit, zählt die Freuden der *Galleux* (Krätzkranken), die Tugenden der *Puces* auf und ahmt so die Italiener nach. Auch Regnier's Satiren 7 und 11 und seine ganze Galerie häßlicher Frauen gehören hierher. Die 10. Satire, in welcher er ein persönliches Abenteuer schildert, ist eine Nachahmung Berni's. Théophile de Viau huldigt dem burlesken Geschmacke in seinen *Regrets faits sur un fâcheux logis*. Eine große Anzahl derartiger Nachahmungen finden wir in den Studien Toldo's über die burleske Poesie.[7])

Allmählich jedoch stirbt die Burleske aus oder fristet in

---

[1]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchemain III, 402.*

[2]) *Ibd., VI, 87. Bino's und Molza's Gedichte finden sich in den Opere burlesche. Londra. 1723. Livr. II, 214 u. 223.*

[3]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchem. VI, 257. — Franzesi's Gedicht befindet sich in den Opere burl., Livr. II, S. 97.*

[4]) *Œuvres. p. p. Marty-Lav. II, 399 ff.*

[5]) *Œuvres, p. p. Colletet. 1879. II, 203 ff.*

[6]) Vianey, *Bruscambille et les poètes bernesques (Rev. d'Hist. litt. VIII, 571).*

[7]) *La poésie burl., Gröb.'s Z. XXV, S. 71—93; 215—229; 257—277; 384—410.*

den literarischen Cafés, welche besonders von Régnier und Berthelot besucht werden, ein elendes Dasein.[1])

Nach dem Aussterben des burlesken Genre vergeht eine lange Zeit, ehe wir wieder etwas von italienischem Einflusse auf die französische Epik bemerken. Erst in Voltaire's beiden Epen *Henri IV* und *La Pucelle* finden sich einige Anlehnungen an die italienischen Epiker Dante und Ariost [2]); manche Züge entlehnte er auch dem 1623 vom Italiener Malmignati gedichteten *Enrico quarto.*[3])

Auch der größte Epiker des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich, V. Hugo, kannte die «*Divina Comedia*» zwar nicht gründlich, aber er nennt Dante seinen «*divin maître*».[4])

4. Italienischer Einfluß auf die Erzählung und den Roman.[5])

Die Quelle des modernen Romans und der modernen Erzählung ist Boccaccio's *Decamerone.* In seinem Werke findet man alle Formen dieser Literaturgattung, welche die Geister der Renaissancezeit bis zum 17. Jahrhundert unterhielten und interessierten. Die Franzosen wurden durch Laurent de Premierfaict's Übersetzung des Boccaccio (1414) mit dem Decamerone bekannt [6]); doch scheint der Erfolg dieser Übersetzung kein großer gewesen zu sein. Denn erst als die Novellen Bandello's, Giraldi's, Poggio's und die Facetien

---

[1]) Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. VIII, S. 569 ff.*

[2]) Prato, *Tre passi d. Div. Com. etc., in: Giorn. Dant. I, 560 ff.;* Oelsner (*Dante in Frkr., S. 34*) *behauptet jedoch, Volt. hätte sich nie mit Dante beschäftigt; vgl. dag.* Farinelli's *scharfe Kritik von Oelsner's Abh., im Giorn. stor. XXIX, S. 142.*

[3]) Hettner, *Gesch., S. 227.*

[4]) Farinelli, *Giorn. stor. XXIX, 142;* Bouvy, *Bull. ital. 1902,* (*Chronique*) *sagt von V. Hugo: «On n'oserait affirmer que V. H. connût à fond la Div. Com. . . . Mais il est certain que le grand poète français nourrissait un vrai culte pour Dante, et qu'il avait de l'ensemble de son poème une idée claire et vive. Le Purgatoire et le Paradis n'ont pas autant d'attrait pour V. H. que l'Enfer, bien qu'il les juge eux aussi extraordinaires.»*

[5]) Körting's *Geschichte des frz. Romans beschäftigt sich nicht mit Quellenforschung. Auch sonst ist dieser Gegenstand noch wenig behandelt worden.*

[6]) Suchier u. Birch-H., *Gesch., S. 262.*

Straparola's erschienen waren[1]), gewann auch die französische Novelle Lebenskraft und errang bald eine der italienischen Literatur nahezu gleichkommende Stellung in der Novellenliteratur.

1536 vollendete der Sattler Nicolas aus Troyes eine zweibändige Sammlung von Novellen, von welchen uns jedoch nur der 2. Band (180 Novellen) unter dem Titel: *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles* enthalten ist. Der Verfasser benützt vornehmlich Ant. de la Sale, außerdem besonders Boccaccio und andere italienische *novellieri.* Die *Comptes du monde aventureux* werden 1555 publiziert; 1557 f. erscheinen die *Joyeux Devis* Des Périers'; 1565 veröffentlicht Tahureau seine *Dialogues.* 1572 werden die *Discours non plus mélancoliques que divers* und der *Printemps* Iver's veröffentlicht[2]); 1547 erscheinen die *Propos rustiques* und 1548 die *Baliverneries* des Noël du Fail und 1585 die *Contes et discours d'Eutrapel* von demselben; die *Matinées* erscheinen 1585—86 und die *Après disnées* 1587—88, beide von Cholières verfaßt. Die *Contes amoureux* des Flores, um 1531 veröffentlicht, sind zum größten Teil dem Boccaccio entlehnt, während die 1584 veröffentlichten *Facétieuses journées* des Chapuis den *Notti* Strapola's entnommen sind.[3])

Auch das 17. Jahrhundert hat mehrere solche Sammlungen von Erzählungen aufzuweisen: 1603 *le Trésor des récréations;* 1646 die *Galerie des curieux;* 1668 den *Courrier facétieux;* 1695 den *Bouffon de la Cour* und die *Caquets de l'Accouchée.* Diese Angaben sind größtenteils nach Toldo's erstmaliger Zusammenstellung gemacht.[4]) Die meisten sind Rahmenerzählungen, gehen also in ihrer Form auf Boccaccio zurück.

---

[1]) *Über die ital. Nov. s. Näheres bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 375 ff.*

[2]) *Cf. Koch's Z. IV, 274; IX, 33 ff., 54 ff.; ZDA. XXI, 445 ff.; Schnorr's Arch. VI, 130 Anm.; Herr. Arch. XC, 182;* Liebau, *König Edw. III, S. 90 ff.*

[3]) Toldo, *Contributo, S. V u. S. 83 ff., 106 ff.*

[4]) *Contributo, S. V f. Toldo's Zusammenstellung ist nicht vollständig. Es fehlen z. B. noch: Belleforest's Hist. (prodigieuses) tragiques extraites des œuvres ital. de Bandel. P. 1547 (s. Du Verdier, S. 366) und Henri Philippe de Villiers' Hecatomythie (eine Übertragung der Liebesbriefe Parabosco's, 1536; s. Du Verdier, S. 572).*

Schwerer, oft sogar unmöglich ist es, festzustellen, ob auch der Inhalt der Novellen vom Italienischen genommen ist, oder ob die behandelten Stoffe auf den mittelalterlichen Anekdotenschatz des franz. Volkes zurückzuführen sind; viele von ihnen sind übrigens Gemeingut aller damaligen Kulturvölker. Von den *Cent Nouvelles Nouvelles* gehen mehr als 30 auf italienische Quellen zurück [1]); eine große Anzahl italienischer Novellen hat auch Margarete von Navarra in ihren *Heptameron* aufgenommen.[2]) Im *Grand Parangon* findet Toldo 87 Novellen [3]), denen italienische Quellen zugrunde liegen, die *Comptes du monde aventureux* enthalten 44 [4]), die *Joyeux devis* endlich 50 italienische Novellen.[5])

Dieses Ergebnis von Toldo's Untersuchung wurde jedoch von G. Paris angezweifelt [6]), der darauf hinweist, daß eine Reihe der von Toldo als italienisch bezeichneten Novellen teils in den Fableaux bereits zu finden scien, teils in der mündlichen Überlieferung des Volkes schon seit Jahrhunderten lebten. So behauptet Paris, die Novellen des *Grand Parangon* seien *purement français* [7]); vom Heptameron sagt er, daß der italienische Einfluß sich nur auf die Anlage der Sammlung und auf viele Ideen, aber „literarisch" auf keine der Erzählungen erstrecke.[8]) Ähnlich spricht er von den *Joyeux*

---

[1]) Toldo, *Contr., S. 1—29.*

[2]) Ibd., *S. 30—82.*

[3]) Ibd., *S. 83—105.*

[4]) Ibd., *S. 106—127.*

[5]) Ibd., *S. 128—153.* Such.-Birch-Hirschf., *S. 330 bezeichnen die Joyeux Devis einfach als eine Art Fortsetzung der Fableaux.*

[6]) *La nouv. franç. (Journ. d. Sav. 1895. mai-juin, 289—303 u. 347—361). Auch* Tobler *hat einmal gesagt: „Toldo's Verweisungen auf ital. Vorbilder (Herr. Arch. Bd. 98, S. 211) sind sehr oft wenig überzeugend."*

[7]) *La nouv. fr., S. 298;* Wagner, *Mellin de St-G., S. 119 dagegen: „In dem Grand Par. wird die ital. Überlieferung fortgesetzt."*

[8]) Ibd., *S. 350;* Such-Birch-H., *Gesch., S. 331: „Einzelne (Novellen) stammen aus litt. Quellen, aus Ariost, Masuccio, G. Cinthio, Sacchetti etc.".* Mort, *Gesch., S. 80 sagt, das Hept. erinnere an Boccaccio. — Wenn wir bedenken, daß Le Maçon von Marg. beauftragt wurde, den Decameron zu übersetzen, so ist wohl anzunehmen, daß die eine oder andere Nov. ihrer Sammlung aus dem Decameron stammt.*

Devis.[1]) Doch gibt er am Schlusse seiner Arbeit den italienischen Einfluß, wenn auch in beschränkterem Grade zu. Einen zwingenden Beweis, daß Toldo im Irrtum sei, hat er jedoch nach unserer Ansicht nicht geliefert, da ein solcher vielleicht überhaupt nicht zu liefern ist.

Für die übrigen bei Toldo aufgezählten Novellensammlungen ist eine genaue Quellenuntersuchung bis jetzt nicht angestellt worden; aber es ist wahrscheinlich, daß auch hier eine reiche Ausbeute italienischer Quellen sich ergeben würde.

Die beiden Hauptwerke Rabelais', der *Gargantua* und der *Pantagruel*, stehen auch vielfach unter dem Einflusse italienischer Dichter und Schriftsteller. Toldo hat sich zum erstenmal mit ziemlich eingehender Genauigkeit darüber geäußert.[2]) Doch bedarf es, um ein vollständiges Bild dieses Einflusses zu geben, noch der Zuhilfenahme einer Anzahl anderer Forscher.

Aus Pulci's *Morgante Maggiore* nahm Rabelais die Gestalt seines Morgan; nach demselben Italiener führt er in seiner Genealogie Pantagruel's (Garg. II, 1) 62 Kolosse an, die dem Stammbaume des Riesen zur Zierde gereichen.[3]) Ferner enthält die Reise *Pantagruel's* Anklänge an Pulci und Folengo, welch letzterer zweimal von Rabelais erwähnt wird.[4]) Das Erziehungssystem, wie es der französische Satiriker aufstellt, ist teils seinen eigenen Ideen entsprungen, teils nach den Theorien der Renaissance geschaffen, wobei Castiglione's *Cortigiano* besonders berücksichtigt wird.[5]) Einfluß der italienischen Renaissancekultur ist es, wenn Rabelais ganz besonders das Gefühl der Ehre betont.[6]) Die Gestalt des Panurge er-

---

[1]) *Ibd., S. 350;* Morf, *Gesch., S. 80: „Sie erinnern an Sacchetti."*

[2]) *L'arte ital. nell' opera di F. R.*, in: *Herr.'s Arch., Bd. 100, S. 103—147*; Arnould, *Ess.*, S. 465, behauptet, daß ein bestimmter Einfluß Italiens auf Rabelais sich nicht nachweisen lasse.

[3]) Morf, *Gesch., S. 77.*

[4]) *Garg. II, 7; III, 11. Pulci's Morgante wird in Garg. II, 1 angeführt.*

[5]) Toldo, *L'arte ital., in Herr.'s Arch. C, 119.*

[6]) Zumbini, *Studj d. lett. stran.: cap. IV, Rabelais. Unsere Stelle ist angeführt nach dem Referat über das Buch im Giorn. stor. XXIII, 292ff.*

innert an den Brunello des Innamorato (C. II, 5) und an den des Orl. fur. (C. III), an den Margutte des Morgante Maggiore (C. XIX) und an den Cingar Folengo's (Macch. II).[1]) Die Anekdote über das Almosengeben findet sich bereits bei Poggio (C. N. N. XXV); ebenso erinnert an diesen das Gelübde im Sturm.[2]) F. Colonna's *Polifilo* wird im I. Buche (Kap. 9) des Gargantua erwähnt, und der Schluß des 5. Buches ist nahezu eine wörtliche Übersetzung dieses 1499 in Italien erschienenen Werkes.[3]) Die Abtei Thélème ist beschrieben nach dem Vorbilde der Renaissancepaläste; die Liebe der Thelemiten war die platonische Liebe Petrarca's.[4]) In den Regierungstheorien endlich, die er in seiner großen Satire aufstellt, sind Macchiavel und Castiglione seine Quellen.

Eine Reihe italienischer Schriftsteller trägt außerdem noch zur Bildung Rabelais' bei; er selbst nennt sie uns: Poliziano (Garg. I, 24), Lorenzo Valla (I, 10), Passavante (I, 14), Pontano (I, 19), Alberti (II, 7), Pico della Mirandola (II, 18), P. Giovio (V, 31).[5])

So konnte selbst dieser sonst so unabhängige Geist sich dem Einflusse der italienischen Literatur nicht entziehen, vielmehr erwuchsen ihm seine besten Ideen aus dem Studium der italienischen Dichter und Schriftsteller. Mit Recht hat Phil. Chasles einmal gesagt, daß Rabelais die Elemente seiner „großen Ironie" hauptsächlich in Italien sammelte.[6])

---

[1]) Luzio's *Spigolature Folenghiane, Bergamo, 1897, in welchen ein Kapitel über die Nachahm. Fol.'s bei Rabelais handelt, konnte nicht benützt werden; vgl.* Toldo, *l. c., S. 124.*

[2]) Rabelais, *Garg. IV, 18 u. 19.*

[3]) Sölthoft-Jensen, *Le 5e livre de Rabelais, etc. (Rev. d'Hist. litt. 1896. III, 608 ff.).*

[4]) Toldo, *l. c., S. 137; ferner das Referat v. Zumbini's Studj in dem Gior. stor. XXIII, S. 292 ff., wo noch Ariost's Insel der Alcina und Berni's rifacimento dell' Orl. innam. als Quellen angeführt werden.*

[5]) Lanson, *Hist., S. 254, nennt außer den bisher erwähnten Vorbildern noch Coccaie und Aretin. Das Verhältnis des Ersteren zu Rab. wird untersucht von* Loforte-Randi *in den «Umoristi» (Lett. stran. Palermo. 1901. 3a. seria, S. 179 ff.); der Artikel ist sehr allgemein gehalten; vgl. Krit. desselben in dem Bull. it. 1901. I, 317.*

[6]) *Études, S. 446.*

Im 17. Jahrhundert sind außer den bereits erwähnten Novellensammlungen noch Lafontaine's *Contes*, eigentlich nur Novellen in Versform, zu nennen. Ihre Quellen sind zum großen Teil in Italien zu suchen.[1])

A. Regnier hat allerdings die Quellen sämtlicher *Contes* in der Lafontaine-Ausgabe der *Grands Écrivains* eingehend untersucht und festgestellt, doch fehlt bei ihm eine übersichtliche Zusammenstellung der Ergebnisse, die wir nun hier geben wollen.

I. Teil der Contes:

Conte 1 = Ariost, Orl. f., Canto XXVIII, 4 ff.
„ 2 = Bocc., Dec., Giorn. III, 7.
„ 3 = „ „ „ VII, 7.
„ 11 = Candelaio (letzte Szenen).

II. Teil:

Conte 1 = Bocc., Dec. VIII, 8.
„ 3 = „ „ IX, 6.
„ 4 = „ „ III, 2.
„ 5 = „ „ II, 2.
„ 7 = „ „ VII, 5, 8 u. 9.
„ 8 = „ „ II, 10.
„ 9 = „ „ VIII, 1.
„ 13 = „ „ I, 2 (oder aus den Diporti des Parabosco).
„ 14 = Bocc., Dec. II, 7.
„ 15 = „ „ IV, 2.
„ 16 = „ „ III, 1.

III. Teil:

Conte 4 = Orl. fur., C. XLIII, 17 ff.

---

[1]) *Bekannt ist ja Lafontaine's Vorliebe für die ital. Dichter, welche er in folgenden an den Bischof von* Soissons *gerichteten Versen zum Ausdruck bringt:*

«Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi;
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi.»

(Gr. Écr. IX, 204, Vers 77—80.)

Conte 5 = Bocc., Dec. V, 9.
„ 13 = Orl. fur., C. XLIII, 67 ff.

IV. Teil:

Conte 6 = Bocc., Dec. III, 8.
„ 7 = „ „ IX, 2.
„ 8 = Pecorone, Giorn. I, 2.
„ 9 = Bocc., Dec. III, 10.
„ 10 = „ „ IX, 10.
„ 15 = „ „ III, 5.
„ 16 = Ragionamenti dell' Aretino, Giorn. I, 1.

V. Teil:

Conte 3 = Bocc., Dec. III, 3.
„ 7 = Novella piacevolissima des Macchiavel.

Von den 64 Erzählungen des großen Dichters sind also nicht weniger als 27 auf eine italienische Quelle zurückzuführen.

Als eine Fortsetzung des Ritterromans haben wir den Schäferroman zu betrachten, welcher besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich in Blüte stand. Sannazaro aus Neapel schuf dieses Genre mit seiner *Arcadia* (1489—1495). Spanien entwickelte es weiter und übertraf die Arkadia mit Montemayor's *Diana* 1560; von Spanien aus gelangte diese Dichtungsart sodann nach Frankreich. Indessen macht sich auch manchmal ein direkter Einfluß Italiens geltend, wie z. B. bei Honoré d'Urfé. Die Quellen seiner *Astrée* sind in Sannazaro's *Arcadia*, in Tasso's *Aminta* und in Guarini's *Pastor fido* zu suchen.[1]) Birch-Hirschfeld bemißt den italienischen Einfluß auf d'Urfé sehr hoch, wenn er sagt: „Neben den spanischen Mustern sind es die Erzeugnisse der italienischen Schäferdichtung, denen d'Urfé für seine Schöpfungen am meisten zu verdanken hat. Die Vereinigung mittelalterlicher, antiker und italienischer Bildungsbestandteile

[1]) Lanson, *Hist.*, *S. 369 u. 370.*

machte das Werk zu einem Lieblingsbuch der Zeitgenossen, deren Stimmungen und Lebensideale es aussprach.“ [1])

Während das Schäferspiel für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sich eine hervorragende Stelle im dramatischen Genre errang und bis in die Mitte desselben Jahrhunderts sich auf der Bühne erhielt, ward dem Schäferroman eine viel kürzere Lebensdauer zuteil. Bald nach dem Erscheinen der *Astrée* wandte sich die Mode dem historischen, und später dem mehr realistischen Roman *à la Princesse de Clève* zu; andererseits verfiel in Italien die Prosaerzählung nach Art der Arcadia, ohne daß ein neues Genre an ihre Stelle getreten wäre; daher hört mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Einfluß Italiens auf diesem Gebiete auf.[2]) Nur wenige französische Erzähler des 18. Jahrhunderts wenden ihre Blicke dorthin. Montesquieu [3]) schreibt seine *Lettres persanes* nach dem Vorbilde G. P. Marana's *L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana*, Mme d'Aulnoy nach demselben Muster ihren *Prince Marcassin.*[4])

Der komische Roman der Franzosen hat seinen Ursprung in Spanien, wo Lazarillo de Tormes, 1553, die glänzende Reihe der *novelas picarescas* eröffnete. Ab und zu jedoch scheinen sich auch italienische Einflüsse bemerkbar zu machen; so geht in Cyrano de Bergerac's *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune,* 1656 oder 1659, und desselben Verfassers *Histoire comique des Etats du Soleil*, 1662, die Idee der Mond- und Sonnenreise auf Dante und Ariost zurück.[5])

---

[1]) Such.-B.-Hirschf., *Gesch., S. 372.*

[2]) Nach Lintilhac (*Hist., S. 240*) *benützen in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., der Märchendichter Perrault und die schriftstellernden Damen aus dem Gesellschaftskreise der Marquise de Lambert die von J. Louveau 1560 übersetzten Facétieuses Nuits des Straparola.*

[3]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 470. Marana* (*1642—1693*) *lebte drei Jahre in Paris und übersetzte selbst sein Werk ins Franz. Siehe auch Toldo: Les Lettres persanes et l'Espion de Mar.* (*Gior. stor., Bd. XXIX, S. 47—49*).

[4]) Darm. et Hatzf., *Le 16e s., S. 64 u. Anm. 5.*

[5]) Körting, *Gesch. d. frz. Rom., Bd. II, Kap. VII;* Hönncher (*Fahrten nach Mond und Sonne in d. frz. Lit. des 17. Jhrh.'s*) *streift diese*

5. Einfluß Italiens auf das franz. Theater.

I. Italienische Schauspieler in Frankreich.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die französische Bühne kann nicht hoch genug angeschlagen werden; daher ist er auch schon von einer großen Anzahl von Literarhistorikern einer eingehenden Untersuchung gewürdigt worden. Freilich ist es oft geradezu unmöglich, diesen Einfluß, soweit er die bloße Kunst des Schauspielers betrifft, festzustellen, da wir hierüber für die italienische Bühne des 16. u. 17. Jahrhunderts nur spärliche [1]), für die französische überhaupt keine schriftlichen Aufzeichnungen besitzen.

Gewöhnlich bezeichnen die Literarhistoriker als Datum des ersten Auftretens italienischer Schauspieler in Paris das Jahr 1571, so z. B. Lucas, Campardon, Baschet, Julleville; D'Ancona schwankt zwischen 1570 und 1571; Rigal nimmt 1572 an. Fest gibt als Datum das „Ende des 16. Jahrhunderts" an. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß bereits früher schon ital. Wandertruppen in Paris gespielt haben. Wir wissen, daß solche Truppen wiederholt vor 1571 einen

---

Quellenfr. nicht. Nach Bengesco, *Bibliogr. Volt. I, 440, geht Voltaire's Micromégas in seiner Idee auf Cyrano's beiden Romane, also indirekt auf it. Einfl. zurück.*

[1]) *Hierher gehören vor allem die* Scenarii Gherardi's, *1694, 1697 und 1700 erschienen; ihnen gingen voraus die weniger bedeutenden Scenarii von Flam. Scala und Dom. Biancolelli, bekannt unter dem Namen Dominique I. Für die Zeit von 1560—1665 ist Doret's Muse historique (3 vols.; neue Ausg. P. 1857. 4 vols.) wichtig. Eine ausführliche kritische Bibliographie über das ital. Theater in Paris findet sich bei* Klingler, *Die Com.-Ital., S. 19ff. Doch vermisse ich folg. für diesen Gegenstand in Betracht kommenden, wichtigen Werke:* Ebert, *Entwicklungsgesch., S. 122ff.;* Lucas, *Hist., III, 137—168;* Fournier, *Variétés hist. et litt. V, 69ff.;* D'Ancona, *Dell. orig. II. 455ff.;* Julleville, *Les comédiens fr., p. 67ff.;* Fest, *Der miles glor. (Münch. Beitr.) S. 43;* Rigal, *Le Th. fr. avant la période class., S. 1ff. Vereinzelt steht* Klingler *mit seinem Lobe von* Sand's *Masques et Bouffons, dessen biogr. Teil jedoch auch von ihm als unzuverlässig bezeichnet wird (s. S. 21, Anm. 2).*

Ruf nach Frankreich erhielten, und bei einer solchen Gelegenheit mögen sie wohl auch die Hauptstadt des Landes betreten haben. Ebert hält es nicht für unmöglich, daß die geistlichen Komödien der Königin von Navarra (gestorben 1549) durch italienische Komödianten gespielt wurden.[1]) Von Trautmann wissen wir, daß bereits im Jahre 1496 italienische Schauspieler sich nach Frankreich „zerstreut" hatten.[2]) Proelss verlegt ebenfalls das erste Erscheinen derselben in Frankreich in das Ende des 15. Jahrhunderts[3]) und Birch-Hirschfeld datiert es, allerdings ohne Quellenangabe, von 1486 an.[4]) Lotheissen endlich nimmt das Jahr 1533 an, in dem bekanntlich die italienischen Komödianten zu Lyon die *Calandria* Bibbiena's aufführten.[5])

Von 1571 an finden sich solche Wandertruppen beständig in der französischen Hauptstadt. Ganassa war der Direktor der ersten Gesellschaft; gleichzeitig mit dieser wirkten noch zwei andere, von denen wir nichts Näheres wissen.[6]) Als Heinrich III. 1576 eine Versammlung der Reichsstände nach Blois entbot, lud er, um sie zu unterhalten, an seinen dortigen Hof die berühmte italienische Schauspielergesellschaft der Comici gelosi, welche er auf seiner Reise nach Oberitalien kennen gelernt hatte.[7]) Diese spielten so vortrefflich,

---

[1]) *Entwicklungsgesch., S. 122, Anm. 184.* Laur, *Marg., S. 302, weiß dasselbe zu berichten.*

[2]) *Ital. Schauspieler, S. 224. Die betr. Stelle lautet: „Am 5. Februar 1496 schrieb Herzog Ercole von Ferrara an Franz von Gonzaga, daß die Schauspieler, welche terenzinische und plautinische Stücke an seinem Hofe gespielt hätten, nach aller Herren Ländern, besonders nach Neapel und Frankreich sich zerstreut hätten."*

[3]) Proelss, *Gesch., Bd. I, Halbbd. II, S. 98, 121, 156; Bd. II, Halbbd. I, S. 8.*

[4]) Suchier und Birch-H., *Gesch., S. 357.*

[5]) *Gesch. I, 265.*

[6]) *Nur bei Baschet erwähnt, l. c., S. 39.*

[7]) Moland, *Molière et la com. it. 2. Aufl., S. 38;* Lotheissen, *Gesch., I, 266;* Nolhac e Solerti, *Viaggio di Enr. III (Giorn. stor. Bd. XVII, 139 ff. und 446 f.);* d'Ancona, *Varietà st. e lett., 2ª serie, beschäftigt sich haupts. mit der inneren Geschichte dieser Truppe:* Proelss (*I, 1. 26*), Morf (*Gesch. 197*) *und* Klingler (*Die Com.-It.,*

daß „sie mehr Zulauf hatten, als die vier besten Prediger zusammengenommen“.[1]) Weitere Gesellschaften waren die *Fedeli*[2]), unter dem berühmten Direktor und Theaterdichter E. G. Andreini, welche von Baschet die *maîtres des maîtres de Molière* genannt werden.[3]) Das berühmteste weibliche Mitglied dieser Truppe war Isabella d'Andreini, welche man mit der Isabella im *Orl. fur.* verglich. 1584 spielte Fabricio de Fornaris[4]), 1600 kamen die Gelosi abermals, jetzt unter Flam. Scala, welchem später ein Saal im Palais Bourbon zur Verfügung gestellt wurde.

Alle diese Truppen erfreuten sich unvermindert des größten Beifalls, waren ihre Mitglieder doch wirkliche Künstler und den franz. Schauspielern weit überlegen. In Frankreich wurden außerdem die Frauenrollen noch von jungen Burschen gespielt, während bei den Italienern auch Frauen die Bühne betraten und die Zuschauer durch den Glanz ihrer Schönheit und durch ihr anmutiges Spiel blendeten.[5]) Die italienische Sprache war dabei kein Hindernis, da das Spiel der Komödianten so deutlich und lebendig war, daß auch der italienischen Sprache nicht mächtige Zuschauer das Stück verstehen konnten.[6]) Vielleicht wurden sie auch vor dem Beginn der Vorstellung mit dem kurzen Inhalt des betr. Stückes bekannt gemacht. Dieses war immer ganz im Charakter der *commedia dell' arte* aufgebaut: Liebesintriguen, Entführungen oder Verwechslungen, dabei Übertreibungen einzelner Charakterzüge, wie Prahlerei, Geiz, Furchtsamkeit etc. Daneben aber ver-

---

S. 1ff.) nennen das Jahr 1577, wo die Gelosi bereits von Blois nach Paris gezogen waren.

[1]) Morf, *Gesch., 197; ähnlich* Ruth, *Gesch. II, 493.*

[2]) *Näheres über die Fedeli siehe: Bevilacqua, Andreini e la comp. dei Fedeli (Giorn. st., Bd. XXIII, 76).*

[3]) *Les com., S. 334; über die weiteren Schicksale dieser Fedeli s.* Parfaict *Hist. du Théâtre fr. III, 236f., ebenso in ihrer Hist. du Théâtre ital. (P. 1753), welche nach Klingler (Die Com.-Ital., S. 19) ein vollst. Plagiat der handschriftl. Aufzeichnungen Gueulette's sind.*

[4]) Proelss, *Gesch. II. 1, S. 26.*

[5]) Lotheissen, *Gesch., I, 266.*

[6]) *Ein großer Teil der besseren Pariser Gesellschaftskreise verstand damals das Italienische geläufig.*

nachlässigten sie auch die *commedia erudita* nicht, welche sich jedoch nie einbürgern konnte, da sie für denjenigen, welcher des Italienischen nicht mächtig war, unverständlich sein mußte.

Der Einfluß der italienischen Bühnenkünstler wirkte wohl zunächst auf die französischen Schauspieler; diese hatten keine andere Tradition, als das künstlerisch wertlose Spiel der *Basochiens* und der *Confrères de la Passion*. Die Kunst der Italiener, die von Natur aus schon zu Schauspielern geboren sind, und bei denen ständige Theater sich an den Fürstenhöfen schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts befanden, wo sich die Kunst von Vater auf Sohn vererbte, mußte für die französischen Kollegen eine Offenbarung sein. Sie werden zunächst versucht haben, ihr Gebärdenspiel, ihr für die Bühne berechnetes Kostüm, ihre Art des Vortrages und der Bewegungen nachzuahmen.

Dann ging man daran, einzelne Rollen, die auf der italienischen Bühne immer wiederkehrten und stets den Beifall der Pariser fanden, auf ihr eigenes Theater zu übertragen, endlich aber übersetzte man eine Reihe von italienischen Stücken oder ahmte sie nach, um mit den Italienern konkurrieren zu können. So lassen sich zweifelsohne die in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris erschienenen Übersetzungen, besonders diejenigen von Larivey auf diese Entwicklung des ital. Einflusses zurückführen.[1])

Von den typischen Rollen, die in der *commedia dell' arte* gebräuchlich waren, ging vor allem die des großsprecherischen Soldaten auf die französische Bühne über. Fest, welcher unter Benutzung der einschlägigen Literatur die Geschichte des miles gloriosus bis auf Molière's Zeit untersucht hat, betont hierbei zu sehr den antiken Einfluß auf Kosten des italienischen.[2]) Er übersieht, daß vor *Eugène* (der ersten französischen Komödie) bereits ein italienisches Lustspiel ins Französische übersetzt wurde, welches den prahlerischen Soldaten aufzuweisen hat. Es sind dies die *Ingannati* Giglio's, 1531

---

[1]) Proelss, *Gesch. Bd. II, Halbbd. I, 26.*

[2]) *Der mil. glor. in d. frz. Litt., pass.*

erschienen und 1643 übersetzt[1]), nicht zu verwechseln mit den *Ingannati* Secchi's, c. 1551. Wenn Fest ferner behauptet, daß Grévin bei der Zeichnung des *Panthaleone* den antiken «*miles*» im Auge hatte, so müssen wir auf die neuesten Forschungen Toldo's hinweisen, welcher zeigt, daß Grevin's Quellen neben der erwähnten Übersetzung der *Ingannati* nur noch *Eugène* und die *Trésorière*, also keine antiken Lustspiele waren.[2]) Andererseits ist nicht unmöglich, daß der Rodomonte des *Orl. fur.* dem französischen Dichter vorschwebte, da er aus diesem Epos die beiden Anfangsverse des zweiten Gesanges anführt (Akt II, Szene 3). Auch R. Belleau's *Capitaine Rodomont* steht, nach Fest, unter klassischem Einfluß; demgegenüber ist jedoch einzuwenden, daß der Name «*Rodomont*» an das Epos des Ariost denken läßt, welches damals bereits in französischer Übersetzung in mehreren Auflagen erschienen war. Toldo erinnert daran, daß die Szene, wo Rodomont erscheint, eine auffallende Ähnlichkeit mit einer Stelle im *Orl. fur.* (XLVI, 101) habe.[3]) Daß überhaupt mit dem Namen Rodomont nicht allein die Idee eines großsprecherischen Soldaten, sondern auch die des Ariost'schen Helden verknüpft war, beweisen die Verse einer 1622 erschienenen, dem Gros Guillaume zugeschriebenen Satire, worin dieser Volkskomiker von den Courtisans sagt:

> «*Ils font les Rodomonts, les Rogers, les Bravaches,*
> *Ils arboriseront quatre ou cinq cens pennaches*
> *Au feste sourcilleux d'un chapeau de cocu*
> *Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu.*»[4])

---

[1]) Toldo, *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1897, S. 379*). *Der Schöpfer der Rolle des «matamoros» der comm. dell' arte ist Silvio Fiorilli, welcher sich urkundlich erst 1599 so benannte* (s. Stiefel, *in: ZfSp. Bd. 26. Rez. u. Ref., S. 35*). *Sein Sohn war der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorilli, langjähriger Darsteller des Scaramuccio, welcher vielleicht den matamoros nach Frankr. verpflanzte* (s. Klingler, *l. c., S. 113*).

[2]) *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 556*).

[3]) *Ibd., S. 564.*

[4]) *Bei* Fest, *l. c., S. 72, in anderem Zusammenhange zitiert.*

Molière ließ den traditionellen *Capitaine* fallen, behielt aber einige seiner Züge in verfeinerter Gestalt bei.[1]) Der Grund, warum er diese Figur nicht vollständig beibehielt, während er doch eine Reihe anderer komischer Typen der *comm. dell' arte* herübernahm, scheint mir ein ganz äußerlicher zu sein. Die italienischen Schauspieler verbannten bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts den *Capitano* von ihrer Bühne und ersetzten ihn durch andere Charakterfiguren, die allerdings mehr oder minder mit jenem verwandt waren.[2]) Infolgedessen verschwand er auch bald von der französischen Bühne, oder fristete dort nur noch ein kümmerliches Dasein.[3]) Denn man muß stets im Auge behalten, daß, wie Molière, ebenso die späteren Lustspieldichter bei den Italienern in die Schule gingen, und, wie wir sehen werden, für sie sogar ihre Erstlingsstücke schrieben.

Von weiteren Typen ging auf das französische Theater der Pedant über, welcher zuerst durch den *Cleandro* der *Suppositi* (übers. 1545) in Frankreich Eingang fand. Im *Laquais* Larivey's, einer Übersetzung aus dem Italienischen, findet sich ebenfalls ein pedantischer Professor. Die Amme in ihrer wichtigen Rolle ist nach Fournel eine Schöpfung des italienischen Renaissancelustspiels.[4]) Durch die *balia* in Ariost's Suppositi wurde sie den Franzosen bekannt. Der Einfluß des Altertums auf den *valet* ist allerdings unbestreitbar, aber es wirkt auch italienischer Einfluß mit.[5]) In den *Esbahis*, der Hauptsache nach einer Nachahmung der *Ingannati*, also eines italienischen Lustspiels, tritt uns bereits der Typus des Dieners des 17. Jahrhunderts entgegen *déluré, beau parleur, abondant en proverbes, cheville ouvrière de l'action.*[6]) Die ersten Diener Molière's, hauptsächlich Mascarille im *Étourdi*, zeigen vornehmlich italienischen Einfluß, desgleichen die von Regnard, der

---

[1]) Fest, *Der mil. glor., S. 122.*

[2]) *Schon die scenari des* Flam. Scala *(1611) haben keinen Kapitä aufzuweisen; ebensowenig die des Dominique u. des Gherardi.*

[3]) Fest, *Der miles glor., S. 123.*

[4]) Fournel, *Le Th. au 17e s., S. 114.*

[5]) *Ibd., S. 117.*

[6]) *Ibd., S. 117.*

sich ja selbst an den Italienern heranbildete.[1]) Lucas[2]) zählt noch weitere Typen auf, die Molière der *comm. dell' arte* entlehnt habe, z. B. den Pantalon (den Arnolphe des Mol.), den Docteur (Metaphraste und Pancrace), den Arlequin, den Pierrot, welcher die Rolle des Arlequin spielt, den Mezzetin (Gros René und Covielle), den Scaramuccio (Scaramouche). Fournel nennt dagegen nur *Mascarille, Sganarelle, Metaphraste* und *Marphusius*, den *Docteur*, den *Mezzetin* oder *Leandro*, als Typen, deren Vorbilder auf der italienischen Bühne zu suchen seien.[3])

Es erübrigt noch, das Schicksal der italienischen Schauspieler in Paris bis zu ihrem endgültigen Verschwinden zu verfolgen.

Nach dem Tode Molière's nahmen ihr Einfluß und ihr Ansehen etwas ab. Der Grund davon lag darin, daß ihre Schauspielkunst keine Entwicklung aufzuweisen hatte[4]); die Stegreifkomödie wurde nach einem konventionellen *canevas* gespielt[5]), die Handlung blieb im großen und ganzen dieselbe, nur die Rollen änderten sich ab und zu. Außerdem hatten die Franzosen jetzt ein eigenes, unübertreffliches, abwechslungsreiches Lustspielrepertoire in Molière's Meisterwerken. Trotzdem aber geben die ital. Künstler seit 1680, wo sie das Hotel de Bourgogne beziehen, täglich Vorstellungen. Von 1682 spielen sie auch rein französische Stücke in französischer Sprache, nachdem schon seit einem ganzen Jahrhundert häufig längere Stellen in französischer Sprache in ihren Stücken vorkamen.[6]) Damit

---

[1]) *Ibd., S. 119.*

[2]) *Hist. phil. I, 138. Seine Quelle scheint allerdings der unzuverlässige Chamfort gewesen zu sein.*

[3]) Fournel, *l. c., S. 134;* Morf, *Gesch. (S. 197), sagt sehr allgemein: „Diese italienischen Truppen haben tiefe ... Spuren" zurückgelassen;* Schneegans, *Molière (S. 29) zählt die einzelnen Typen der ital. Com. auf, bespricht aber nur ihr Verhältnis zu Molière.*

[4]) Despois, *Hist. du th. fr., S. 59f.;* Fest, *Der mil. glor., S. 58.*

[5]) *Über die Darstellung und Improvisation s. besonders Alboïze, Le théâtre de Tabarin (Le monde dram. 1835. I, S. 361f.). Betz gibt fälschlicherweise in seiner Litt. comp. (S. 56) als Titel dieser Arbeit an: Hist. de la Com. ital. en France.*

[6]) Klingler, *Die Com.-Ital., S. 171ff.*

fängt für die Comici italiani eine völlig neue Epoche an, die sich dann durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hinauszieht; man kann sodann ihre Bühne als eine national-französische bezeichnen.

Auch als solche wußte sie das Interesse der Franzosen ganz besonders zu fesseln, indem sie es sich zur Aufgabe machte, bald aktuelle Ereignisse, Skandalgeschichten aus der Pariser Gesellschaft, bald Parodien berühmter Theaterstücke und Opern auf die Bühne zu bringen.[1])

In der Parodie sind sie unübertrefflich: Götter und Menschen, Meisterwerke, wie der *Cid* (1682) des großen Corneille, alles fällt ihrem Spotte anheim.[2]) „In viel weiterem Umfange als die Tragödie wird die Oper parodiert: die Partitur Lulli's, die Libretti Quinault's, . . . Pécourt's Tänze und der lärmende, prangende, szenische Apparat, den man dort entfaltete, Musik, Tanz, Spektakel! Das gibt Augen- und Ohrenweide die Fülle." [3]) Man kann geradezu sagen, daß die Italiener dieses *genre* begründeten, da es vor ihnen außer Donneau's *«La Cocue imaginaire»* (1660) wohl nur wenige Parodien gegeben haben mag. Noch unzweifelhafter gebührt ihnen das Verdienst, das Vaudeville und die komische Oper geschaffen zu haben.

Sobald die Musik der Lulli'schen Opern im Volke bekannt zu werden begann, bemächtigten sich die findigen Italiener einiger besonders beliebter Arien, versahen sie mit parodierenden, oder derbhumoristischen Texten und flochten sie in ihre Possen und Lustspiele. Damit ist das Vaudeville schon geschaffen. Bald schrieb man anstatt der den ernsten Opern entlehnten Musik eigene Partituren und es entstand so die Operette. Favart, der bei den Italienern sich heranbildete, hat die erste derartige Operette geschrieben; auf der Bühne der Comici italiani fand diese neue, schnell beliebt gewordene Gattung ausgezeichnete Darstellung.

1697 wurde die *Comédie italienne* unterdrückt wegen der

---

[1]) P. d'Estrée, *Les orig. de la Revue au théâtre (Rev. d'Hist. litt. 1901. VIII, 234—280)*.

[2]) Klingler, *l. c., S. 179ff;* Despois *Le th. fr., S. 65.*

[3]) Klingler, *l. c., S. 183.*

Aufführung der *Fausse Prude*, in welcher man Mme de Maintenon leicht erkennen konnte[1]); erst 1716, als der Régent an der Spitze des Staates stand, durften sie wieder zurückkehren. Während der Zeit ihrer Verbannung wurde das Théâtre de la Foire gegründet, mit welchem sich die Italiener später (1762) verschmolzen[2]); erst mit Beginn der Revolution verließen sie für immer die Seinestadt; 1793 wurde ihr Theater zur *Opéra comique national*, aus der dann 1810 die heutige *Opéra comique* hervorging.

II. Die Tragödie.

Seit dem 15. Jahrhundert begannen die Italiener, sich eine eigene Tragödie nach den regelmäßigen Formen der antiken dramatischen Kunst zu schaffen. Auf Trissino's *Sophonisbe* folgte die *Rosmunda* und der *Oreste* Ruccellai's, die *Tullia* Martelli's und die *neun Tragödien* Giraldi Cinthio's, von denen zwei Didone und Cleopatra betitelt sind. Diese neue Kunst Italiens konnte in Frankreich nicht unbeachtet bleiben und unter der doppelten Beeinflussung durch Italien und Griechenland treten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Jünger des Humanismus mit dem Bestreben hervor, eine dramatische Dichtung zu schaffen, die in heimischer Sprache den großen Mustern des Altertums und Italiens nacheiferte. Bereits hatte Quinziano Stoa, der Erzieher Franz' I., eine Anzahl von Stücken geschrieben, deren Stoffe der römischen Geschichte entlehnt, und deren Vorbilder griechische Tragödien waren.[3]) Alamanni, der eigentliche Vertreter der

---

[1]) Despois, *Le théâtre fr., S. 65. Ein Gemälde von* Watteau, *Le départ des comédiens italiens (um 1718 gemalt), verewigt dieses denkwürdige Ereignis. Eine Reproduktion dieses Bildes findet sich in der Lit.-Gesch. von* Suchier und Birch-Hirschf., *S. 515 f. und bei* Klingler, *l. c., S. 13.*

[2]) *Wie populär die ital. Komödianten noch im 18. Jahrh. waren, beweist* Marmontel's *Klage, daß die »Déguisements» der ital. Schauspieler die Werke des großen Molière in Vergessenheit brächten (s.* E. Chasles *La com. fr., S. 5).*

[3]) Darmesteter et Hatzf., *Le 16e s., S. 155, ebenso* Birch-Hirschf., *Geschichte der franz. Lit., 62 ff.*

italienischen Literatur am Hofe Franz' I., bearbeitete die Antigone in italienischer Sprache, die dann zuerst in Frankreich gedruckt wurde.[1]) Italienische Schauspieler führten, wie wir bereits gehört haben, lateinische und italienische Tragödien am Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich auf. Bald wurden italienische Übersetzungen antiker Tragödien an den Hof gebracht. In einer solchen Zeit entstanden Jodelle's zwei Tragödien Cléopâtre und Didon. Der Einfluß Seneca's ist unverkennbar[2]); aber auch die Italiener dienten ihm als Vorbilder. Arnould hält es für gewiß, — beweist es allerdings nicht — daß der franz. Dichter die gleichnamigen Stücke Cinthio's kannte.[3]) Auch Levrault ist derselben Ansicht. Er sagt: «*C'est à Cintio qu'il s'adressa. Et les premiers pas de la Muse française sur la scène tragique furent guidés . . . par un poète italien.*»[4]) Doch ist diese Behauptung bis jetzt nicht bewiesen worden. Rigal leugnet jede Abhängigkeit der Jodelle'schen Didon vom gleichnamigen ital. Trauerspiel, da dieses viel weniger klassischen Geist in sich trage[5]); über die *Cléopâtre* äußert er sich überhaupt nicht. Böhm[6]) vermutet, daß Rigal vielleicht auf Grund einer von ihm zitierten Stelle bei Du Verdier[7]) auf die Möglichkeit eines Abhängigkeitsverhältnisses der beiden französ. Stücke von G. Cinthio gekommen sei. Nach Friedrich's Untersuchungen über die Didodramen ist eine Benützung von Dolce's Didone seitens Jodelle ebenfalls ausgeschlossen.[8])

Birch-Hirschfeld erwähnt bei Jodelle's Tragödien überhaupt keinen italienischen Einfluß.[9]) Morf gibt als Vor-

---

[1]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 155.*

[2]) *Siehe darüber die gründliche Arbeit* Böhm's (*Der Einfl. Seneca's*), *woselbst weitere Literaturangaben über Seneca's Einfluß auf die ersten franz. Tragödien sich finden.*

[3]) *Essais, S. 466.*

[4]) *Drame, S. 19.*

[5]) *Le théâtre fr. avant la pér. class., S. 271, Anm.*

[6]) *Einfluß Seneca's S. 74;* Böhm *gibt als Hauptquelle der Cléopâtre die Antoniusbiographie von Plutarch an* (*ibd., S. 76*).

[7]) *Bibliothèque, S. 286; vgl.* Böhm, *l. c., S. 74 u. Anm. 2.*

[8]) *Die Didodramen, S. 45; vgl.* Böhm, *ibd., S. 47.*

[9]) Suchier und B.-H., *Gesch., S. 357.*

bilder Seneca und die Italiener an und findet, daß Jodelle nach dem Beispiele der Italiener den Chor häufiger am Dialoge teilnehmen läßt als Seneca.[1]) Texte spricht allerdings nicht speziell von Jodelle's Stücken, doch legt er ganz besonderen Nachdruck auf den italienischen Einfluß bei den ersten Tragikern der französischen Bühne.[2]) Böhm äußert sich selbst nicht über diese Quellenfragen der beiden Stücke, da sie außerhalb des Rahmens seiner Untersuchung liegen, führt aber diejenigen Literarhistoriker an, welche nun Seneca als Vorbild nennen.[3])

In der von Böhm aufgestellten Zeittafel der zwischen 1552—1573 veröffentlichten franz. Tragödien findet sich an vierter Stelle die *Sophonisbe* St-Gelais'[4]), über die bereits eine stattliche Literatur existiert. Die umfangreichste und gediegenste Abhandlung über St-Gelais' *Sophonisbe* in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zur gleichnamigen Tragödie Trissino's mit Berücksichtigung der weiteren französischen und außerfranzösischen Bearbeitungen dieses Stoffes ist die von Andrae, welcher 12 französische, 5 italienische, 2 spanische, 1 portugiesische, 3 niederländische, 3 englische, 13 deutsche und 2 russische Tragödien über diesen Stoff eingehend behandelt hat.[5])

Was St-Gelais' Stück betrifft, so haben die Untersuchungen von Fries[6]) und Wagner[7]) ergeben, daß es eine Übersetzung von Trissino's Sophonisbe ist mit einigen wesentlichen Abweichungen am Schlusse, indem er den Tod der Heldin nicht

---

[1]) *Gesch., S. 200.*

[2]) *Les Origines de la Ren., in: Rev. des cours et conf. 1894; nov. —mars, S. 248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin. Ils feignent de se demander s'ils imiteront Térence ou Plaute; leur vrai modèle est une comédie de Bibbiena.»*

[3]) *Einfluß Seneca's, S. 57 ff.*

[4]) *Ibd., S. 27.*

[5]) Siehe Stiefel's *anerkennende Kritik dieser Arbeit in Vollm.'s J.-B. IV. 2. S. 555 f.; daselbst (S. 556 ff.) handelt St. noch über den Einfluß des italienischen Dramas auf das anderer Länder.*

[6]) *Monchrestien's Sophonisbe, seine Vorgänger u. Quellen, pass.*

[7]) *Mellin de St-Gelais, S. 120 ff.*

auf der Bühne vor sich gehen läßt, sondern ihn nur erzählt, offenbar um damit einer von den italienischen Dramaturgen aufgestellten Forderung zu genügen.

Der von Böhm auf „1556?“ datierte *Josias* des Messer Philone [1]), unter dem er den Tragiker Des Mazures vermutet, und die 1561 gedruckte *Soltane* des Bounyn [2]) werden von einigen Literarhistorikern als Übersetzungen aus dem Italienischen bezeichnet [3]); doch wurde bis jetzt noch nicht untersucht, inwieweit diese Behauptung auf Wahrheit beruht. Die *Soltane* bezeichnet der auf Venema's [4]) Dissertation fußende Morf als eine „stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere seiner Medea“.[5]) Böhm kommt zu demselben Urteile, wenn er, allerdings in gemilderter Form, die *Soltane* als eine „Kopie“ der Senecatragödien bezeichnet.[6])

Dagegen sind unstreitig die Italiener als die Vorbilder der *Tullia*, eines von Böhm nicht erwähnten Stückes Le Breton's, anzusehen, das dieser nach der gleichnamigen Tragödie Martelli's 1533 schrieb.[7])

Selbst das religiöse Tendenzdrama kommt, wenn auch vereinzelt, von jenseits der Alpen herüber und gibt den Protestanten eine Waffe in die Hand zur Verteidigung ihres neuen Glaubens. 1558 übersetzte nämlich Jean Crespin aus dem Italienischen des Francesco Negro seine *Tragedie du Roy Franc-Arbitre*, einen „Prosatraktat von 426 Seiten, ein dialogisiertes Pamphlet von unheimlicher Beredsamkeit“.[8])

Von Le Jars' *Lucelle* bemerkt Ebert, der sie sehr eingehend behandelt, daß ihr eine italienische Novelle zugrunde

---

[1]) *Einfl. Seneca's, S. 27.*

[2]) *Ibd., S. 27.*

[3]) *Ibd., S. 75, Anm. 1 sind die betr. Autoren gennannt.* Holl (*Tendenzdr., S. 169*) *erwähnt den Josias, den er ebenf. dem Des Mazures zuschreibt.*

[4]) *Venema besorgte einen Neudruck der Soltane (Marb. Diss. 1888. A. u. A. Nr. 81).*

[5]) *Gesch., S. 205.*

[6]) *Einfl. Seneca's, S. 152. Über den Ausdr. „Kopie“, ibd., S. 150.*

[7]) Morf, *Gesch. 204.*

[8]) Holl, *Das rel. u. pol. Tendenzdr., S. 136 u. Anm. 1;* Morf, *Gesch., S. 210.*

liege.[1]) Nach Morf sieht sie wie die Bearbeitung eines italienischen Originals aus.[2])

Von R. Garnier und Ant. de Montchrestien werden wir später noch reden; auch diese beiden Hauptvertreter des Renaissancedramas können sich dem italienischen Einfluß nicht entziehen. Doch können wir hier gleich Montchrestien's *Sophonisbe* erwähnen, die dem Gange der Handlung in Trissino's Trauerspiel folgt.[3]) Eine weitere nur von Andrae erwähnte *Sophonisbe* Mermet's (1584) ist nichts anderes als eine Übersetzung der *Sophonisbe* des italienischen Dichters.[4])

Hardy, der fruchtbarste Theaterdichter, den Frankreich gesehen, blieb in seinen Tragödien unabhängig vom Einfluß des ital. Theaters[5]), während dagegen in Theophile de Viau's *Pyrame et Thisbe* sich eine bedenkliche Neigung zum Marinismus bemerkbar macht, welcher allmählich die ganze französische Literatur ergreift und sie mehrere Dezennien hindurch beherrscht.[6]) Selbst Corneille bleibt nicht frei von dieser geschmacklosen Moderichtung, und Boileau hat allen Grund, sie zu bekämpfen.[7])

Von Mairet's Tragödien gehören hierher seine *Sophonisbe* und sein *Marc-Antoine*, welch letzterer neben Plutarch und

---

[1]) Ebert, *Entw., S. 137.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 211.*

[3]) *Vgl. Kritik von* Andrae's *Sophonisbe* (*ZfSp. 1891, Suppl. 6, S. 5*).

[4]) *Ibd., S. 5. Eine neugedruckte Sophonisbe von* Mondot *aus dem gleichen Jahre wird von Andrae ebenfalls erwähnt.*

[5]) *In seinem grundlegenden Werke über Alex. Hardy erwähnt Rigal keine ital. Quelle. Dagegen hält* Morf, *l. c., S. 226, seine Schäferspiele stofflich von Italien beeinflußt. Wir werden darauf in einem späteren Abschnitte zurückkommen.*

[6]) *Marinismen: Akt I, Sz. 1 (Vers 6—10) und I, 1, Vers 38f. Akt V, 2. Vers 65f.* Vgl. Lotheissen, *Gesch. I, 311ff. Nach* Lucas, *Hist. (III, 275) und* Lotheissen, *Gesch. (I, 309) fand die erste Aufführung von Pyrame et Thisbe 1617 statt.*

[7]) *Art poétique I, 43ff.; II, 105f. G. Scudéry, Boisrobert, Cyr. de Bergerac, La Calprenède und Benserade, die sich in der Tragödie versuchten, als diese ihren Aufschwung nahm und die vornehmste Dichtungsform wurde, verrieten eine große Neigung zum Marinismus.*

und Garnier auch auf Gir. Cinthio zurückgeht [1]); die *Mariamne* des Tristan l'Hermite, die in demselben Jahre wie der Cid ihre Erstaufführung erlebte und einen fast ebenso lebhaften Erfolg errang, weist auf die «*Marianna*» Dolce's zurück.[2])

Mit der nun folgenden Blütezeit des französischen Trauerspiels und dem gleichzeitig eintretenden raschen Verfalle der italienischen Literatur mußte naturgemäß der Einfluß Italiens immer mehr zurücktreten. Die Epigonen eines Corneille und eines Racine [3]) brauchten nun nicht mehr über die Alpen zu gehen, um Vorbilder für ihre Dichtungen zu finden; und selbst wenn sie dort nach solchen gesucht hätten, würde ihr Bemühen vergeblich gewesen sein. Denn das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen den traurigsten Tiefstand des italienischen Dramas und der italienischen Literatur überhaupt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt in Italien mit Metastasio [4]) eine neue Periode der dramatischen, vorzüglich der tragischen Kunst, die in Frankreich nicht unbemerkt blieb. Metastasio wird gelesen und nachgeahmt; seine vorzüglichsten Bewunderer sind Voltaire, Marmontel, La Harpe, Rousseau.[5]) Voltaire folgt ihm in der Nichtbeachtung der drei Einheiten (*Semiramis*); die Idee, mit dem *Orphelin de la Chine* ein chinesisches Stück auf die Bühne zu bringen, kam ihm bei der Lektüre des *Eroe cinese* von Metastasio.[6]) Lefranc de Pompignan soll ihn zum Vorbild in seiner *Didon* gewählt haben [7]); Lemierre schreibt seinen *Artaxerce* und seine *Ypermnestre* in Anlehnung an Metastasio's gleichnamige Tragödien [8]); der *Titus* Du Belloy's ist

---

[1]) Dannheisser, *Stud. zu Mairet's Leb. u. Werken, S. 110.*

[2]) Wiese-Përc., *Gesch., S. 300. Vgl. noch* Landau, *Die Dramen von Herodes u. Mariamne, in: Z. f. vgl. Lit. 1895, VIII, 175 ff., 279 ff.*

[3]) Dejob, *Études, S. 158, glaubt bei Racine ital. Einfl. zu finden, der auf die ital. Lektüre in seiner Jugend zurückzuführen sei.*

[4]) Ibd., *S. 151—172.*

[5]) Ibd., *S. 152. Hettner geht in s. Litt.-Gesch. auf Quellenfragen nicht ein.*

[6]) Bouvy, *Voltaire, S. 212.*

[7]) Dejob, *l. c., S. 153; ebenso* Bouvy, *l. c., S. 205*

[8]) Petitot, *Répertoire, Bd. IV, S. 195 und* Dejob, *l. c., S. 153 f.*

eine Nachahmung der *Clemenza di Tito* Metastasio's, seine *Zelmire* eine Nachbildung der Issipile.[1]) Marmontel und Dériaux arbeiten seinen *Demofoonte* zu Operntexten um.[2]) Vieuville ahmt 1766 dasselbe Stück nach. Bursay und La Ville endlich bringen je einen *Artaxerce* nach dem Vorbilde des *Artaserse* des italienischen Tragikers auf die Bühne, und am Ende des 18. Jahrhunderts ist es wiederum Metastasio, den Larnac in seinem *Thémistocle* vor Augen hat. Ja, bis ins 19. Jahrhundert reicht noch sein Einfluß. Denn Delrieu's *Artaxerce* (1808) und Arnault's *Régulus* verdanken ihr Entstehen dem großen Italiener. Goldoni, der lange Zeit in Paris weilt, berichtet besonders von der Beliebtheit der Stücke Metastasio's.[3]) Von Voltaire ist noch zu erwähnen, daß seine *Mérope* durch die Lektüre von Maffei's gleichnamigem Stücke veranlaßt wurde[4]), beabsichtigte er doch ursprünglich das italienische Stück selbst zu übersetzen. Bouvy weist auf eine Reihe von Entlehnungen, welche Voltaire bei Maffei machte, hin. Auch in seiner *Écossaise* läßt sich eine italienische Quelle nachweisen, und zwar ist es diesmal Goldoni's *Bottega del café,* welche ihm einige Szenen lieferte, wie d'Ancona[5]), Neri[6]) und Toldo[7]) nachgewiesen haben. Die Quellen zu Diderot's Rührstücken *Le Père de famille* und *Le fils naturel*

---

[1]) Dejob, *ibd., S. 154 u. Petitot, l. c., IV, 195.*

[2]) Ibd., *S. 154; ebenso für die folgenden hier angef. Stücke, die von Metastasio beeinfl. worden sind.*

[3]) Goldoni, *Mémoires, Teil III, Kap. 3. Goldoni selbst ist lange ohne Einfluß auf die franz. Lit. geblieben. Mit seinem französisch geschriebenen «Bourru bienfaisant» hat er sich jedoch in der Literatur seiner Zeit einen ehrenvollen Platz errungen und ist von den Kritikern einstimmig bewundert worden* (J. Merz, *C. Goldoni, S. 67*).

[4]) *In* Hartmann's *Merope im it. u. fr. Dr., S. 76, werden die Meinungen einzelner Literarhistoriker über Volt.'s Entlehnungen von Maffei angeführt. Jedoch geht aus seinen Ausführungen nicht klar hervor, worin Maffei den frz. Dichter beeinflußt hat. S. Krit. über Hartmann's Merope, in: Z. f. vergl. Litt. 1903. N. F. VI, 416.*

[5]) *I comici italiani in Francia, in: Varietà, 3ª serie, S. 230.*

[6]) *Una fonte dell' Écossaise di Voltaire, in: Rassegna bibliogr. d. lett. it., VII, S. 44.*

[7]) *Giorn. stor., Bd. XXXI, 442ff.;* Merz (*C. Goldoni, S. 37*) *übergeht diese Frage.*

sind noch nicht eingehend untersucht worden. Fréron nennt das erstere geradezu ein Plagiat des gleichnamigen Goldonischen Stückes, während Rosenkranz, der Herausgeber Diderot's, nur eine teilweise Benützung desselben zugibt.[1]) Von dem zweiten Stücke erklärt Diderot selbst, daß es unter Goldoni's Einfluß geschrieben wurde.[2])

Auch Alfieri fand Nachahmer in Frankreich. Lemercier verdankt ihm zum großen Teil den Erfolg seines *Agamemnon*, Legouvé père entlehnte den Schluß seines *Étéocle* dem *Polinice* des Italieners.[3])

Noch in der Restaurationszeit finden wir Spuren italienischen Einflusses. Denn 1821 brachte Janin einen *Oreste* auf die Bühne, der die meisten Szenen des gleichnamigen Alfieri'schen Stückes enthielt; dasselbe kann man von der im nächsten Jahre aufgeführten *Clytemnestre* Soumet's sagen. Endlich zeigt sich Alfieri's Einfluß noch 1827 in Guirand's *Virginie*.[4])

Das ganze 19. Jahrhundert hindurch werden italienische Tragödien auf franz. Boden in italienischer Sprache auf die Bühne gebracht. Mme Ristori, die große Tragödin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte mit ihrer Truppe mehrmals ital. Trauerspiele in Paris auf.[5]) 1830 ließ die Herzogin von Berry italienische Tragödien in der Hauptstadt Frankreichs aufführen; doch machte die Julirevolution diesen Vorstellungen bald ein Ende. 25 Jahre später trat Mme Ristori noch ein letztes Mal mit einer Truppe auf und spielte mit außerordentlichem Beifall Alfieri's *Mirra* und Pellico's *Francesca da Rimini*.[6]) Erst gegen 1860 hören diese Gastspiele

---

[1]) *Über Fréron's Behauptung s.* Rosenkranz, *Diderot's Leb. u. W. I, 275.*

[2]) *Ausg. v. Rosenkr. VII, 337.*

[3]) Dejob, *Études, 227 ff.*

[4]) Dejob, *ibd., S. 227 f.*

[5]) Dejob, *ibd., S. 284, Anm. 1, mit weiteren Lit.-Ang. Jedoch vermissen wir:* Perrens, *La comédie ital. à Paris. Mme Ristori (Rev. des deux M. 15. Juni 1855 und 15. Juni 1857).*

[6]) Dejob, *ibd., S. 282.*

der Italiener auf, um nochmal gegen Ende des Jahrhunderts durch Eleonore Duse in Mode gebracht zu werden.[1])

---

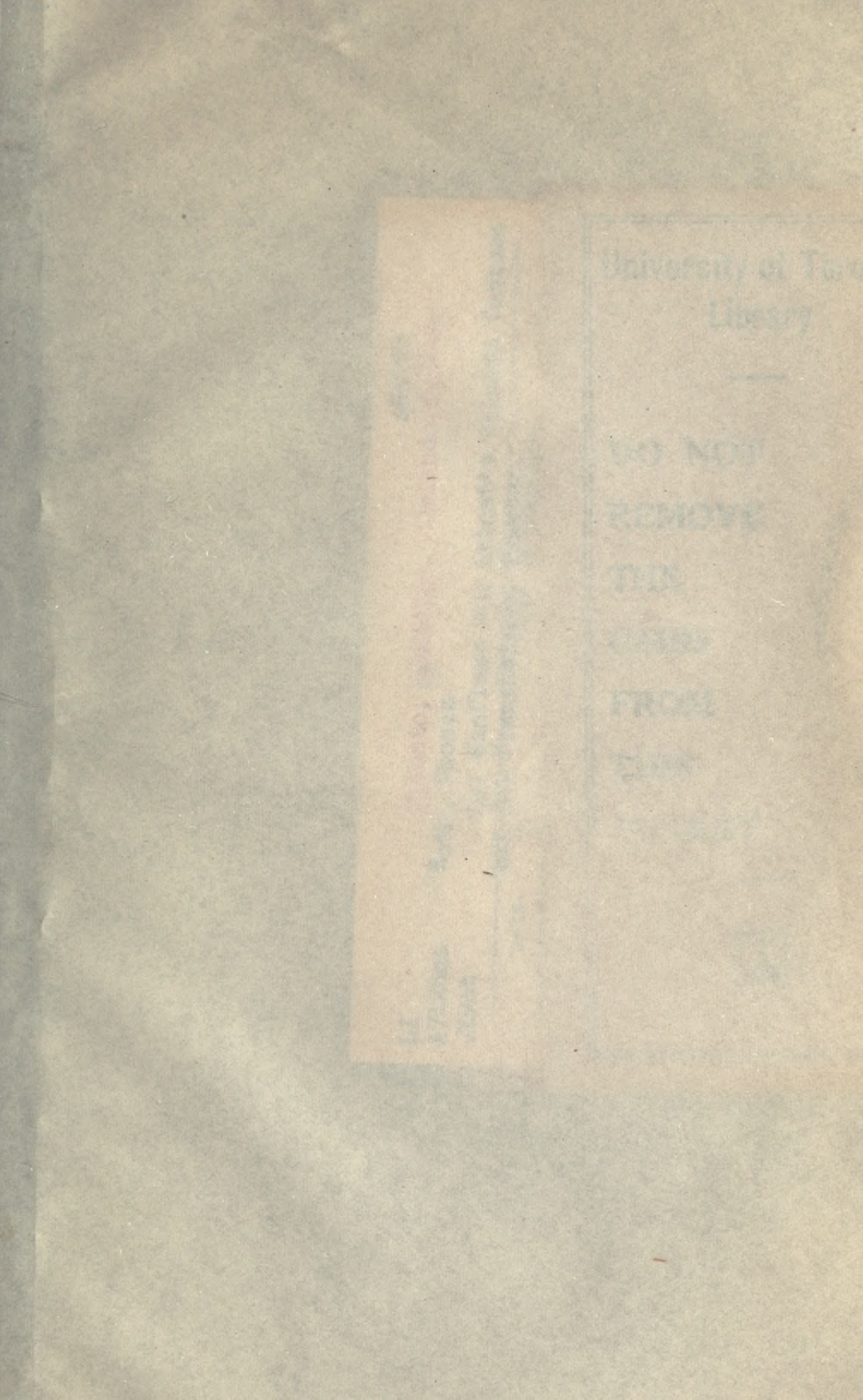
[1]) Larroumet, *La Duse et le public parisien* (*Nouv. Ét. Paris. 1899. S. 239 f.*).

Vita.

Ich, Thomas Roth, evangelisch-reformierter Konfession, wurde am 19. Dezember 1875 zu Oberroth in Oberbayern geboren. Den ersten Unterricht empfing ich auf der Volksschule zu Schwabhausen; September 1887 trat ich in die 1. Klasse des hum. Gymnasiums zu Freising ein, das ich im Juli 1896 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich bezog sodann die Universität München, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen, und blieb dort bis zum Sommer 1900, worauf ich, nach Ableistung des einjährig-freiwilligen Dienstjahres zu Frankfurt a. M., zuerst Hauslehrer bei Herrn Hofrat Dr. Streber in Bad-Tölz wurde, später eine Anstellung als Hilfslehrer, und im Oktober 1903 als Oberlehrer am Realgymnasium zu Vegesack erhielt.

Meine akademischen Lehrer waren auf der kgl. Universität zu München die Herren Professoren und Dozenten Breymann, Schick, Paul, Muncker, Lipps, Iwan von Müller, Sieper, Pirson, Blinkhorn und Hartmann. Ferner nahm ich Teil an den Übungen des romanischen und des englischen Seminars unter Leitung der Herren Professoren Breymann und Schick.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu großem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Breymann für die mühevolle Unterstützung, die er meiner Arbeit zuteil werden ließ.



Vita.

Ich, Thomas Roth, evangelisch-reformierter Konfession, wurde am 19. Dezember 1875 in Oberroth in [illegible] geboren. Den ersten Unterricht empfing ich auf der Volksschule zu Schwabhausen; September 1887 trat ich in die 4. Klasse des hum. Gymnasiums zu Freising ein, das ich im Juli 1896 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich bezog sodann die Universität München, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen, und blieb dort bis zum Sommer [illegible], worauf ich, nach Ableistung des einjährig-freiwilligen Dienstjahres zu Frankfurt a. M., zuerst Hauslehrer bei Herrn Hofrat Dr. Streber in Bad-Tölz wurde, später eine Anstellung als Hilfslehrer, und im Oktober 1903 als Oberlehrer am Realgymnasium zu Vegesack erhielt.

Meine akademischen Lehrer waren auf der kgl. Universität zu München die Herren Professoren und Dozenten Breymann, Schick, Paul, Muncker, Lipps, Iwan von Müller, Sieper, [illegible], [illegible] und Hartmann. Ferner nahm ich Teil an den Übungen des romanischen und des englischen Seminars unter Leitung der Herren Professoren Breymann und Schick.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu großem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Breymann für die mühevolle Unterstützung, die er meiner Arbeit zuteil werden ließ.



